مختارات ميريت

الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة

"دليل القارئ العام"

...مود العشيري

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

محمود أحمد العشيري

الطبعة الثانية، 2003

6 (ب) شارع قصر النيل، القاهرة

تليفون / فاكس: 5751500 (202)

merit56 @ hotmail. com

الغلاف : **أحمد اللباد**

المدير العام: **محمد هاشم**

رقم الإيداع: **2003/2161**

الترقيم الدولى: **977-351-072-7**

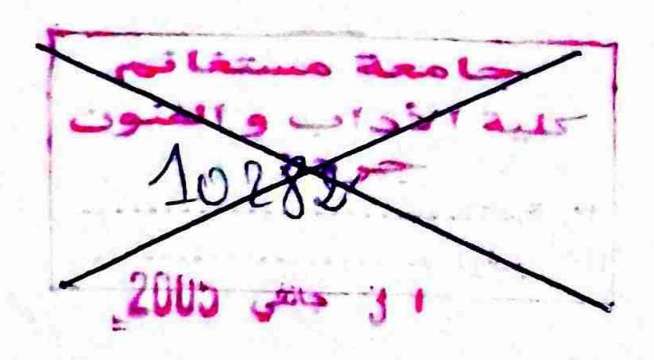


محمود أحمد العشيري

الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة

دليل القارئ العام

الكتاب الفائز بجائزة أحمد بهاء الدين
(الدورة الثالثة 2002م)



ميريت للنشر والمعلومات
القاهرة 2003

"شـــتانَ مـــا بين عملين؛ عمل تذهب لذته، وتبقى تبعته، وعمل تذهب مؤنته، ويبقى أجره"

علي بن أبي طالب رضي الله عنه



شكر

إلى ... جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين.

إلى ... ا.د. فريال جبوري غزول.

... لقاء ما قدموا لإنجاز هذا العمل

فهرس

"جائز أن يكون المألوف، المبتذل، أسهل، أكثر إبهاجًا وراحةً. بالطبع عالم إقليدس أبسط كثيرًا من عالم إينشتين، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة"

يوجين زمياتن.

قبل أن نبدأ:

الكتابة التي نبتغي تقديمها كتابة نقدية لا تتنازل عن إحكامها العلمي، ولا تترفّع عن توضيح المبهمات، وتفصيل الموجز، وإضاءة الأفكار، وضرب المثل أحياناً. وهى وإن استهدفت القارئ العام، فهي تستهدف القارئ (الجاد)، فبعيد عن نواظرها التسلية أو تزجية الفراغ. القارئ الذي نبتغيه قارئ لديه شئ من المثابرة والحرص على المتابعة وإمعان النظر.

لقد كان لدينا رواد يكتبون عن كل ما هو حديث في وقتهم، وتحتاجه ثقافة قارئيهم، يكتبون للقارئ العام بلغة لا يخطئوها الصواب ولا يفارقها الوضوح. فيكتب "العقاد" مثلاً عن "نيتشه"، و"شوبنهاور"، و"دارون"، و"ماكس نوردو"، و"عمانويل كانْت"... ويكتب "على أدهم" عن "تولستوي"، و"شوبنهاور"، وعن التاريخ، والأخلاق، وفلسفة الجمال، و"فولتير"... هؤلاء وغيرهم، كثير من أمثالهم أو ممن هم دونهم علماً أو شهرةً. وهاهو "جان-فرانسوا ليوتار"- واحد من أهم فلاسفة ما بعد الحداثة- يحاول تبسيط المفاهيم، فيكتب كتيّبًا يسميه الناشر- بموافقة "ليوتار" بالطبع - "شرح ما بعد الحداثة للأطفال"! وهو مجموعة مقالات بعث بها "ليوتار" إلى عدد من أصدقائه بغرض شرح مفهوم ما بعد الحداثة في محاولة تعليمية مُبَسّطة.

أمـــا لديـــنا الآن فقـــد وقع (القارئ العام غير المتخصص) المتشوق لـــلمعرفة، بين تخصص الأكاديميين وسطحية بعض غير المتخصصين في صحفٍ

تكتب في كل شيء ولا تكتب أي شيء، ومقالاتٍ أُريد بها فقط أجر مدادها، أو الرمي بسهم في معركة كلامية، كل المحاربين فيها خاسرون.

الصورة التي نرومها عن المواضيع التي نكتب فيها صورة تقدم القاسم المشترك الأعلى لسائر الكتابات في هذا المجال، متغاضين عن التفصيلات الدقيقة أو الخوض في اختلاف وجهات النظر. نحن نبتغي تقديم مدخل مبدئي للقارئ العام إلى الموضوعات التي نتحدث فيها، يستطيع بعدها الدخول إلى الكتابات المتخصصة دون أن يجد خلطًا أو تشويشًا.

بدايةً، نسأل سؤالاً: هل يمكن أن نحدّث القارئ غير المتخصص عن الحداثة، وما بعد الحداثة، والبنيوية، والتفكيك،...؟ لكنني أجدني أسأل سؤالاً آخر، ربما كان أكثر إلحاحًا هو: هل يمكن ألا نحدّث القارئ العام عن هذه الموضوعات؟ هل يمكن لنا أن نظل متخلين عنه، أسيرًا لزخم المناقشات حول هذه الموضوعات، مناقشات وإن اتسمت لغتها بالدقة والصحة لا تفارق الغموض، وعندما تتسم بالوضوح تتعرّى عن الإحكام والصحة في كثير، وتفرط في اختزال الأوّليات. هذا فضلاً عن أن هذه الموضوعات نفسها يتحكم فيها لدى القارئ غير المتخصص (الفهم الشائع) بما ينطوي عليه من مغالطةٍ أحيانًا وانحرافاتٍ في الفهم متعددة.

"خطة الكتاب "

يهدف الكتاب إلى التعريف الموضوعي باتجاهات أدبية وفنية شملت غالبية الفنون والآداب والسلوك ونمط التفكير، وطبعها الأعمال الأدبية بنمطٍ خاص وسمات مميزة.

وهنا لا نخلط بين المعرفة الموضوعية وبين الدعوة لاعتناق الأفكار وتبني المواقف أو التحفيز إليها. إنما نريد بياناً للصورة بما يسمح للقارئ باتخاذ موقف. إننا فقط نضيء له الفضاء ونساعده على اكتشافه، فإن راق له سكنه، وإن لم يَرُق مضى إلى فضاءٍ آخر، أو ربما أعاد تشكيل فضاءه الخاص، وضرب فيه بخيامه، وهذا غاية المبتغى.

ولعل أخطر ما في الموضوعات التي نكتب فيها هنا هو صعوبتها سواء في لغاتها الأصلية أو في الترجمات العربية. والصعوبة بادئة من تعقد الموضوع وصعوبته أيضًا، حيث تَشعَّبَ الحديثُ في الأدب مثلاً– التنظيرُ له على سبيل الخصوص– بين الفلسفة، وخاصةً علم الجمال، وعلم النفس، ونظريات التحليل النفسي، وعلم الأساطير، وما أنتجته النظريات العلمية من مبادئ وأطُر تُغيِّرُ نظرتنا للكون بأثره وبطبيعة نظرة الإنسان له ووضعيته فيه. أيضًا لم يخل التنظير للأدب من طائفة واسعة من المصطلحات يتحرك عليها العلم ويقدم من خلالها تصوراته، وصار على من يريد أن يتفقّه في نقد الأدب الحديث خاصةً– أن يحيط بها.

وهذا ليس بغريب على طبيعة العصر الذي نحن فيه؛ فالسيارة على سبيل المثال تحتوى من الأسماء التي تغدو كالاصطلاحات ما يخفى على غير المتخصص أو غير الممارس لإصلاح أعطالها. وهى معرفة لم يكتسبها صاحب السيارة إلا بالاستخدام والألفة وطول المعاشرة. أما عندما ننتقل إلى حيز النقد

الأدبي، فيأبى البعض عليه أن يقول كلامًا لا يُفْهم من أول مرة كما يقال- وينكرون عليه أفكاره العميقة واصطلاحاته الخاصة ، وكأنه يجب أن يكون مهنة الجميع. وفى المقابل، نحن لا نوافق أن تكون المعرفة النقدية بكاملها كهنوتية، فما دام الأدب

يُسْتَهلك مع القارئ العام فحقه أيضًا أن تقدم له جرعة عامة، تمثل له مقدمةً للعلم والفهم وإشارات ضوء تهديه في تَفَهُّم سير الأعمال الأدبية وسير حركة الأدب والنقد بكاملها. فالداعي، إذًا، إلى هذا الكتاب هو حق القارئ غير المتخصص في حدٍ أدنى من المعرفة العلمية الموضوعية المتسقة، التي تشكل مدخلاً للعلم، وإحاطةٍ كافية بالمبادئ الأساسية.

ولعله ليس ادّعاءً أن موضوعات هذا الكتاب هي أكثر الموضوعات إلحاحًا في الطرح، وتجاذب أطراف الحديث في الجلسات التي تتناول الأدب وتُعَلّق عليه أو تقول فيه حُكْمًا. وفضلاً عن هذا، انقسامُ الناس حول الموضوعات التي نعرض، بين معجبٍ مؤيدٍ أو رافضٍ باغض، وقلة قليلة هم المتعاملين معها في جوٍ صحيٍ من الأخذ والرد والتوظيف والمناقشة والاعتراض.

ولعل أكثر ما يثير العجب أحيانًا والشفقة في أحايين، أن بعضًا من مبادئ هذه الاتجاهات الأدبية والنقدية الأساسية صارت معروفة لدى الكثيرين، أو صارت كاليقين لدى البعض، ومع ذلك قد يتحدث متحدث بمبادئ هذه الاتجاهات واصطلاحاتها ومهاجمًا إياها في ذات اللحظة، غير مدرك أن ما يتحدث به، هو بضاعتها وسهمها، الذي يريد أن يصوبه إليها باسم رأيه ويقينه. فقد غاب عنه التنظير الواضح للاتجاه ومبادئه واصطلاحاته؛ فيخلط حينئذٍ بين الاتجاهات والنظريات ما اتسع له الخلط. فمن لا يسمع- وربما في سياقات واحدة- مصطلحات مثل: (الحداثة- ما بعد الحداثة- قيمة السؤال-

التناقض- الشكل الفني- البنية- العمل أو الأثر- النص- الآنية- موت المؤلف- التناص- توظيف التراث- المفارقة- الغموض- التفكيك- التأويل...) إننا نرغب في إضاءة مثل هذه المصطلحات والتنبيه إلى حدود استخدامها ووضعها في سياقاتها.

وفي تعاملنا مع الاتجاهات الأدبية والنقدية- كما في الحداثة على سبيل المثال- لا نبتغي تقديم صياغة تاريخية لا تفلت شاردةً أو واردةً؛ فيحدث أحيانًا أن نستبعد بعض المبادئ والدعاوى المبالغ فيها والتي كانت ردود فعل لظروفٍ خاصة. ونَعْرِض في بعض الأحيان عن بعض المعالم السلبية التي انحرفت عن المجرى الكبير. ونحن في ذلك لا نبتغي تجميل الصورة وإنما نتعامل- في إطار الحداثة- بمنطقها الانتقائي الفعّال، وهو المنطق الذي حددته هي نفسها إطاراً للتعامل مع التراث. لقد دخلت بدايات الحداثة وأوائل عصور ازدهارها، تلك العصور المفعمة بالتعدد والتباين باب التاريخ ، ولنا أن نقرأها بما يعيننا على حاضرنا؛ فنأخذ ما هو أصيل فيها ويسمح برؤية مستقبلية مفيدة. فتكون الحداثة، بالنسبة لنا، درس الماضي والحاضر الذي يدفع بنا إلى التقدم.

نحن لا نبتغي إحاطة الوزّان الذي يجمع الحسنات في كفة، ويضمّ المساوئ في أخرى ليرجّح بينهما، وينتهي إلى الرفض أو القبول. فما هذا مقياسنا ولا طريقتنا في النظر. وإنما نبتغي رؤية (القوى الدافعة) في النظريات والمناهج، و(المبادئ التي لا تفتأ تدفع إلى رؤيةٍ أفضل وعالم أرقى، نؤكد على إيجابياتها الخلاّقة متجاوزين وهداتها بعد أن نكون قد أخذنا منها دروسًا للمستقبل.

وإذا ما كُنّا نحلم بإنتاج نظرية نقدية عربية - إذا كان ثمة مجال للعرقية في المعرفة- فلن يتأتى ذلك إلا بعد إرفاد القاعدة العامة من القُرّاء

المهتمين بالأدب والنقد بالمعارف الأصلية في تطوراتها النهائية، لئلا نعيد اختراع الدراجة من جديد. عندها يمكن للمتخصصين أن ينتجوا إبداعهم، فلابد من خلق الطقس المناسب والجو العام الملائم للإبداع.

وصاحب البحث ينطلق من تصور مؤداه أن "النظرية النقدية" نظرية علمية كنظريات العلوم الطبيعية في عموميتها، فكر "إنساني" يتفق فيه البشر باتفاق قدراتهم، فليس ثمة مجال لتخصصات عرقية في مجال المعرفة. فلا ترفعُ رأيًا ولا تحطُّ منه ملاحظاتٌ ما إلاّ قدرَ ما تُسْهِم به في بناء اتساق المنهج– اتساقٍ نسبيٍ بالطبع. والشأن كذلك في النظريات العلمية، فالمعول فيها على تماسكها في مواجهة الظواهر، وقدرتها على تقديم إجابات عن الأسئلة القائمة حولها. إن النظرية بناء علمي قابل للتداول، والمنهج خبرة قابلة للتعميم.

ويجب أن نتخلى عن شعور التبعية للآخر الغربي، حتى لو لم نكن نمتلك ما لديه، مادمنا على الطريق نقرأ ونستوعب بصبرٍ وأناةٍ وعزم، لأننا إذا ما وعينا استطعنا أن نعيّن مشكلاتنا، محاولين الإجابة عنها، بدلاً من تقديمنا محاولات باهظة للإجابة عن أسئلة ربما لم نعِها جيدًا. نحن جميعًا شركاء في إنتاج المعرفة، طالما أننا نحاول، فليس النقد هو ما ينتجه المركز فقط، الهامش أيضًا له دور وحساب، والأدوار يمكن لها أن تتبادل– لكن أن نقرأ من باب الاستهلاك، فهذا ما سيلقى بنا خارج الوجود والتاريخ.

واخترنا هذه الموضوعات تحديدًا لّما وجدنا توقفَ القارئ غير المتخصص من الاتجاهات الأدبية عند الرومانتيكية، وقد يمتد بفهم مشوش أحيانًا إلى الواقعية والرمزية– وهى تجليات حداثية– غير أن أكثر مفاهيمها شيوعًا هي أقلها عمقًا. كما لا يشيع من النقد الأدبي سوى صورة تعليمية عن النقد الجديد– أحد مدارس النقد الأدبي في القرن العشرين– هذه الصورة

تلقاها الجميع في مراحل التعليم العام، وتوقفت عندها المعرفة النقدية للعامة، إلا المتابع المدقق. ولكن الأمر يزداد خطورة مع تَسَرُّب هذه الصورة التعليمية إلى بعض كليات الجامعات في ظل أزمة التعليم والعلم في الجامعات المصريّة، وتَسَرُّبها أيضًا إلى الدراسات العليا والبحوث الجامعية، فتصير هذه الصورة التعليمية كاليقين، تصير هي الحق وخلافها باطل.

إن مفاهـيم مـثل (التجربة الشعرية، الخيال، الواقع، الصدق،...) مصـطلحات خاصـة باتجاه نقدي بعينه، وليست هي مصطلحات النقد (بأل الـتعريف). وهـى مصطلحات ومفاهيم (مستوردة) أيضًا، إذا تبنينا الطريقة الشـائعة في الاتهام بدعاوى صادقة أحيانًا وغير مترتيثة في سائر الأحايين. ولا يعـني هـذا رفضـها تمامًا أو التقليل من حجم إنجازنا فيها واستفادتنا منها، وقدرتها في أوقات كثيرة على التعبير عن احتياجاتنا، لكن هل ظلت احتياجاتنا على ما هي عليه، ألم يتطور العلم وتتقدم المعرفة، ألم تطرح مفاهيم أخرى، ربما تكون أعمق وأكثر اتساقًا وأقدر على طرح المشكلات أو التعبير عنها بصدق؟ نحـن فقط نريد أن نخلي الطريق- قدر الإمكان- بين القارئ وغير ما اعتاده وألفه، نريد أن نطلعه بصورة واضحة مبسّطة لا تخلو من انضباط نرجوه.

محمود أحمد العشيري

أبريل 2002م

القسم الأول

الاتجاهات النقدية

الشكلانيّة الروسيّة

تمهيد.

أولاً : الشكلانيون والدراسة العلمية للأدب.

ثانيًا : خصوصيّة اللغة الشعريّة.

ثالثًا : من الشكل والمحتوى إلى المادة والأداة.

رابعًا: الإحساس بالشكل ومفهوم التغريب.

خامسًا: ديناميّة الشكل ومفهوم القيمة المهيمنة.

تمهيد:

تألفت جماعة الشكلانيين[*] الروس من مجموعة من شباب الباحثين كانوا طلبةً للدراسات العليا بجامعة موسكو، ألفوا معًا "حلقة موسكو اللغوية" عام 1915م[1] لتأسيس لشكلٍ آخر من الدراسة الأدبية، وكان على رأس الجماعة "رومان ياكبسون" وفي العام التالي تكون جناحٌ آخر للشكلانيين بتأسيس عدد آخر من علماء اللغة ونقاد الأدب لجماعة أخرى عُرِفَت باسم الـ"أوبوياز"Opoyaz، والكلمة تمثل الحروف الأولى من الاسم الذي اختاروه لأنفسهم: "جمعية دراسة اللغة الشعرية". وكانت هذه الجماعة تتكون من تآلف مجموعتين مختلفتين؛ المجموعة الأولى تهتم بالدراسات اللغوية، وتهتم الأخرى بالبحث في نظرية الأدب من خلال الاستعانة بالمناهج الحديثة لدراسة اللغة، وضمت الجماعة فيما ضمّت "فيكتور شكلوفسكي"، "بوريس إيخنباوم" وتجدر الإشارة إلى وجود مجموعة

(*) شكلانية Formalism وشكلاني: آثرنا استخدام هذا النسب، نسبًا إلى المفرد (شكل) بالألف والنون والياء المشددة بدلاً من الياء المشددة فقط(شكلي وشكليّة)، وذلك للتفرقة بين النسب إلى الاسم (الشكل) والنسب إلى أعضاء جماعة معينة أو مذهب بعينة، تجمعهم روابط ما ويشكلون معًا اتجاهًا خاصًا.

وفي اللغة عشرات الألفاظ على هذه النِّسْبة، منها: ربّاني ورَهْباني وعبراني، وأيضًا نَفْساني للدلالة على شيء منسوب إلى النفسيين. فنقول علاج نفساني، ونعني نسبة العلاج إلى المحلل أو الطبيب النفسي، أما مع الحالة مثلاً فنقول حالة نفسية ولا نقول حالة نفسانية لأنها حالة لنفس إنسانٍ ما وليست حالة خاصة بعلماء النفس. ومن ثم نقول شكلاني وشكلانيين ونعني أنها آراء تُنسب إلى هذه الجماعة ذات التوجه الخاص، وليس الأمر نسبة إلى مجرد كلمة (شكل)، أما النسبة إلى كلمة (شكل) على إطلاقها فنقول (شكلي).

أخـرى مـن الباحـثين صَـبّ اتجـاههم في مجرى الشكلانيين ولكنهم لم يكونـوا مـن أعضـاء جماعـتهم، ومـنهم عـلى سبيل المثال: "فيكتور جيرمونسـكي" و"فلادمـير بـروب". هذا فضلاً عن انسلاخ بعض النقاد عـن الجماعـة، وممارسـة النقد بالصورة التي يروها عليها بعيدًا عن لائحة مـبادئ الجماعـة، ومـنهم "ميخائـيل باختين" الذي كان على رأس جماعة موسكو.

ولعـل هـذا التـباين يشـير بشـكل مبدئي إلى أن الشكلانيين لم يكونـوا وحـدةً متجانسـة قدر ما كانوا يختلفون فيما بينهم، خاصةً حول كيفـية ممارسـة تحلـيلاقم الخاصة للأدب، وتصوراقم الخاصة، أيضًا حول بعـض المفاهـيم الـنقدية الـتي اهـتموا بها. وتجدر الإشارة أيضًا إلى أن تسـمية هـؤلاء الباحـثين بـــ "الشـكلانيين" أو تسـمية توجههم بـــ "الشـكلانية" لـيس ممـا رضى به هؤلاء الباحثين، وإنما هي تسمية أطلقها خصـومهم علـيهم ممـن كـانوا لا ينظرون إلى العمل الأدبي إلا في ضوء الأيديولوجـيا الماركسـية، وهـذا للتقلـيل من شأنهم ومن قيمة عملهم. وكـان الشـكلانيون يعـبرون عـن موقفهـم بـأنهم "تمـيزيون"(*) أو "مورفولوجـيون"(**) ولكـن شـيئًا فشيئًا قبل الشكلانيون التسمية كنوع

(*) لعـل تسـمية "التمـيـزيين" الـتي أطلقها الشكلانيون على أنفسهم تعود إلى نقطتهم الحاسمة التي مـيزهم عـن خصـومهم، والـتي تعود إلى تمييز موضوع البحث الأدبي ورسم حدوده بعيدًا عن المقومـات الخارجـية الـتي احتلـت صـدارة الاهـتمام عند غيرهم. وكذا لسعيهم الدائم إلى فصل عناصر الأدبية في النصوص.

(**) "المـرفولوجي" هـو عـلم دراسـة الشـكل الظاهري. وقد اهتم الشكلانيون بدراسة الهياكل التركيبـية الـتي تتشـكّل فـيها موضـوعات بعينها، بما يفضي إلى إمكانية اكتشاف القوانين =

من المواجهة، مع تقديمهم مفهومًا للشكل يختلف عن هذا الذي يحط الآخرون منه.»

أولاً: الشكلانيون والدراسة العلمية للأدب:

« كانت جهود الشكلانيين تهدف إلى وضع الدراسة الأدبية في حيز العلم، ومن هنا اهتموا بما يسمى بـ "الشعرية" (*) poetics. والشعرية هي ذلك العلم الذي يبحث في " أدبية النصوص". ذلك العلم الذي يُعْنى بتلك الخصائص المجّردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي تلك المبادئ التي تجعل من كلامٍ ما كلامًا أدبيًّا. وأيضًا بعبارة أخرى: ما يجعل من رسالة لفظية ما أثرًا أدبيًّا.

وهنا لابد أن نشير إلى أن "الشعرية" لا تختص بدراسة الشعر فقط كما يوهم الاشتقاق اللفظي بذلك، ولكنها اصطلاح يشير إلى (العلم) الذي يبحث في (قوانين) إنتاج الأدب بعامة، كما هو عند الشكلانيين، أو قوانين إنتاج العمل الفني على وجه العموم، خاصّةً في المراحل اللاحقة في الفكر النقدي الحديث، حتى أصبحنا نقرأ عن شعرية الصورة، وشعرية الموسيقى، بل وشعرية أحلام اليقظة.»

= التي تحكم بنية هذه الموضوعات وأشكالها المختلفة، وتحولاتها من شكل لآخر. ومن هذا القبيل عنوان كتاب"فلاديمير بروب": "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، والذي يكتشف فيه بروب بنيةً واحدةً لمجمل ما يطلق علية "حكاية الحوريات Skazi" وهي الحكايات التي يتدخل فيها عنصر خارق أو سحري يؤثر في تنامي الأحداث.

(*) ومن هنا تُتَرْجَم Poetics بترجمات عِدّة منها الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، فن النظم، الفن الإبداعي، غير أن أوفقها هي الترجمة الأولى.

يراجع في ذلك: د.عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي. مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع- تونس- 1994. ص86:96. وأيضًا حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. المركز الثقافي العربي- بيروت/الدار البيضاء-1994. ص13 : 19

لقد سعى الشكلانيون بما أدوا من أعمال إلى تحرير الدراسة الأدبية من انغراسها في آفاقٍ لا تراها موضوعها الأصيل؛ كتلك التي تهتم من النص الأدبي بما يتصل بالأيديولوجيا أو بنفسية المؤلف أو بظروفه الاجتماعيّة أو سيرته الذاتية، أو السياق التاريخي للنص. ففي كل هذه الأحوال ليس العمل الأدبي هو موضوع البحث، وإنما يضحى موضوع البحث طبقًا لذلك مجرّد أشياء خارجيّة تنعكس في العمل الأدبي.

وليس استبعاد الشكلانيين لهذه المداخل من حيز الدراسة الأدبية تهوينًا من شأنها، ولكنهم رأوا موضوعاتها يجب أن تحتل مكانها المناسب لها في علوم أخرى، ليس من بينها الدراسة الأدبية، فما يمكن أن يتصل بالدراسة الأدبية يجب أن يكون هو (قوانين إنتاج الأدب نفسها). ولا يمكن لما هو خارجي عن بناء النص الأدبي؛ وما هو نفسي أو اجتماعي أو سيرة حياة للمؤلف- لا يمكن له أن يدخل في حيز الدراسة الأدبية عند الشكلانيين إلا بما يسهم في تكوين البنية الأدبية ذاتها.))

ولما كان الأدب فنًّا لفظيًّا يقوم على استخدامٍ خاصٍّ للغة- وهو ما سنبينه فيما بعد- فقد رأى الشكلانيون أن هذه السمات المميزة لما هو أدبي، لابد لها أن تتوفّر في اللغة نفسها التي هي قوام العمل ومادّته. ومن هنا عكف الشكلانيون على دراسة الأدب من خلال ما تقدمه اللسانيات (*) (علم اللغة الحديث) من أدوات بوصفها الدراسة العلمية للغة. وهذا حتى يمتلكوا أداةً مناسبةً تتجانس مع مادة

(*) يجد القارئ عرضًا أوسع لبعض من أشكال ارتباط الدراسة الأدبية باللسانيات في الجزء اللاحق الخاص بالبنيويّة.

الأدب. ولهذا لم يكن شاغل الشكلانيين الأول الحديث عن جوهر الفن أو طبيعته أو أهدافه، وإنما اتجه معظم اهتمامهم صوب دراسة النصوص الأدبية دراسةً وصفيةً طبقًا لمكوناته ووضعها البنائي الخاص الذي يجعلنا نحكم عليه بصفة الأدبية، فكان الشكلانيون على هذا النحو محللي نصوص، تنبع نظرقم للأدب والفن من القراءة المتعمقة لها.

ثانيًا: خصوصية اللغة الشعرية:

« يصنف الشكلانيون اللغة بناءً على (الغاية) التي من أجلها تستعمل اللغة في لحظة بعينها وموقف بعينة؛ فتستعمل لغاية (عملية) تمامًا في عمليات الاتصال بين الناس كمسائل البيع والشراء والاتفاقات إلخ وتصبح اللغة هنا لغة (عملية) في المقام الأول، ولا تأخذ التمثيلات اللغوية التي هي مكونات اللغة، (أصواها، عناصرها الصرفية، نظامها النحوي، تركيبها الدلالي .) لا تأخذ قيمة مستقلة في ذاها، وإنما هي مجرد (وسيلة) لأداء عملية الاتصال» ولكن هناك مجالات أخرى تستخدم فيها اللغة لا تصبح فيها الغاية العملية للغة هي الطابع البادي عليها، وإنما تتراجع هذه الغاية لتأخذ اللغة بتمثيلاها أو مكوناها قيمة مستقلة في ذاها، فكأن اللغة تستعرض ذاها ولذاها، وعلى قمة هذه المجالات فن الشعر.

« إن الشكلانيين يميزون بين النشاطات التي تأخذ فيها اللغة قيمة بحد ذاها عن تلك النشاطات التي تسعى فيها اللغة لتحقيق غايات خارجها، والتي تتحدد فيها قيمتها بكونها وسيلة لبلوغ غايات معينة. ومن هنا يقال عندهم أن اللغة العملية تجد تبريرها خارجها،

سواء في نقل الفكر، أو في الاتصال بين الناس، أو ما إلي ذلك، إنها وسيلة حينئذٍ وليست غاية. أما اللغة في الشعر وهو أقصى الطرف الأخر من الاستخدام العملي- فإنها تجد تبريرها (وبالتالي كل قيمتها) في ذاتها إنها ليست وسيلة حينئذٍ وإنما هي غاية. فإذا ما طلبنا من أحدٍ شيئًا ككتابٍ مثلاً فإننا نقول: "أحضر الكتاب" ولا يعنينا حينئذٍ الاهتمام بإيقاع الجملة ولا خلق صورة فنية فيها. وإنما المهم هي أن تكون مؤديةً لوظيفتها التواصلية. وإمعانًا في الحرص على أداء هذه الوظيفة فإن الجملة تخضع لعلاقة المشتركين في التواصل؛ كمكانتهم الاجتماعية وفارق السن، والجنس، ومن ثم عندما يخاطب الصغيرُ الكبيرَ أو الطالب أستاذه فإنهُ يُلْبِس هذا الأمر ثوب الرجاء، فيقول مثلاً: "رجاءً أحضر لي الكتاب" أو "من فضلِك أحضر لي الكتاب" أو "أحضر لي الكتاب إذا أذِنْت"، أو "أكون ممتنًّا لو أحضرت لي الكتاب".

في حين قد لا يكون المتكلم في حاجة للرجاء أو الطلب لو أن أوضاع المتكلمين معكوسة، وكان مَنْ يطلب أبٌ من ابنه أو أستاذٌ من تلميذه، بل قد ينقلب الأمر بين الطرفين إلي توبيخ أو تهديد بعقاب أو مقاطعة لو لم يتم الأمر. إن ما فَرَض على العبارة شكلها هنا هو وضعيّة المشاركين في الحدث وعلاقتهم ضمن نظام اجتماعي لأداء فِعْلٍ ماديٍّ.

ولكن الأمر على خلاف ذلك في اللغة الأدبية، إذ تأخذ اللغة إلي جانب قيمة التوصيل والتعبير عن المعنى قيمة الصياغة الفنية الجمالية التي تفضي إلي الاستمتاع بها؛ بصورها، وعباراتها، وتراكيبها، ومفارقاتها، وإيقاعها. إن كل قصائد الغزل والعشق على سبيل المثال تدور حول معنىً بسيط هو (التعبير عن الحب). ولو أن الشعر

يستخدم اللغة استخدام الكلام العادي، استخدام الكلام العملي، لقال كل شاعر لمحبوبته: "أحبك". وكفى! وهل يستوي قول مجنون ليلى:

فإن تَمنَعوا ليلى وتَحمُوا بلادَها   عَليَّ فلَن تحمُوا عَليَّ القوافيا
فأشهَدُ عِندَ الله أنّـي أحِبُّهـا   فهذا لها عِندي فما عِندها ليا[2]

هل يستوي هذا- بقوله لو أنه قال: "أنا أحب ليلى، والله يشهد على ذلك، ولن تمنعوني عن أن أعبر عن حُبّي". إن الأبيات خَلَقَتْ صورةَ (المنع) الذي تعدت به من منعهم ليلى عنه إلي منع الشاعر من بلادها وأماكنها حيث توجد. ولكنه إذا كان قَدْ مُنِعَ المكان فلم يُمْنَع الكلام، لَمْ يُمْنَع الشعر. وهنا يدخل الشعر في علاقة تناظر مع المكان وفرصة اللقاء باعتباره بديلاً عنه.

وتنتقل الأبيات بالحب من شهادة البشر إلى شهادة رب البشر،صاحب الملكوت وواهب الحب. ثم يُدْخِل الشاعرُ ليلى إلى النزاع ليُلْقِي إليها برسالة حُبٍّ أثناء حديثه عن سعيه للقائها ليسألها عن حبها له، خاصةً بعد أن أصَرَّ كل هذا الإصرار على التعبير عن حبه وبعد أن أشهد الله عليه.

إن هذه الدلالات وغيرها كثير، وهذا الوضع الخاص للغة بما فيه من تراكيب، وأصوات، وإيقاع، وصورة، وهذه العلاقات المتشابكة- هي هدف الشعر وهي مما يسعى لإنتاجه وتشكيله.

ومعنى أن تكون اللغة غاية في ذاتها هو أن تلتفت إلي ذاتها. فيصبح للأصوات مثلاً قيمة مستقلة في ذاتها من حيث طريقة انسجامها، أو تناغمها، أو ترابطاتها، أو علاقاتها التناظرية، أو ما تشكله من توازيات، أو تكرارات دوريّة ...إلخ. على نحو ما نجد في قصيدة "صلاة" لأمل دنقل ومنها قوله:

"أبانا الذي في المَباحثِ. نحن رعاياكَ. باقٍ
لكَ الجبروتُ. وباقٍ لنا الملكوتُ. وباقٍ لمن
تَحْرُسُ الرَّهَبُوتْ.
تَفرّدَّتَ وحدكَ باليُسْر. إنَّ اليمينَ لفي الخُسْرِ.
أما اليسارُ ففي العُسْر. إلا الذين يُماشونَ.
إلا الذين يعيشونَ يَحْشُوَنَ بالصحف المشتراة
العيونَ.. فَيَعْشوُنَ. إلا الذين يَشوُنَ. وإلا
الذين يُوَشُّون ياقاتِ قمصانهم برباط السكوتْ!"(3)

يتهكم أمل دنقل في هذه القصيدة بالسلطة من خلال تهكمه بـ (رجل المباحث) ذراع القوة الغاشمة المُجْهِضة للثورة، رجل المباحث الذي يغدر ويبطش ويعيش علي قهر الآخرين. ومن هنا يسخر منه ويتهكم به ويخاطبه بوصفه (إلهًا) مستبدلاً بعبارة الإنجيل: "أبانا الذي في السموات" قوله: "أبانا الذي في المباحث". ومن هنا اختار أمل دنقل لغةً خاصةً سواء على مستوى الأصوات، أو المفردات وصيغها الصرفية، أو على مستوى الأنماط النحوية التركيبية، وهذا ليُشْعِر بجو الصلاة تلك، مسترفدًا في هذا لغة القرآن الكريم ولغة الإنجيل والتوراة، فيؤثر لغةً تجنيسيةً خاصة يتردد فيها حرفا السين والشين الذين يترددا على مسافات متقاربة، فيصطبغ الكلام مع حرف السين بمذاق السجع القرآني: (اليُسْر- الخُسْر- العُسْر) على نحو قوله تعالى: (إن مع العُسْر يُسْرا). [الشرح:7] وقوله: (إن الإنسان لفي خُسْر) [العصر:2]. ويصطبغ مع تكرار حرف الشين بإيقاع الترانيم المسيحية (يماشون- يعشون- يحشون- المشتراة- فيعشون- يشون- يُوَشّون) بما يسببه هذا الجناس من

تداخلٍ خاصةً مع تقارب مسافات التردد والتكرار للحروف المتشابهة، الأمر الذي يوحي أيضًا بجو الوشاية والمكيدة التي تُدَبَّر بِلَيْلٍ، بما في حرف الشين من وشوشةٍ واحتكاكية. والجناس التام والناقص بين الكلمات السابقة قيمة يحافظ عليها النص، ليس باعتبار الأصوات فقط، بل باعتبار البناء الصرفي للكلمة نفسه؛ فـ (يُسْر، خُسْر، عُسْر) على وزنٍ حَرْفِيٍّ واحد هو (فُعْل). وتُسْنَد الأفعالُ كلها إلى واو الجماعة التي تظل تحيل إلى فئة مضادة لليمين ولليسار وهي فئة العملاء والمنافقين والخانعين.

أضف إلى هذا أيضًا تلك الصيغة الصرفية الشائعة في كلمات أعجميّة (فَعَلُوت)، والتي عليها (جبروت، ملكوت، رَهَبوت) وهي صيغة تتواتر في التعبيرات الإنجيلية.

وإذا أدركنا أيضًا أن هذه السطور الشعرية لا تحتوى إلا على وقفتين وزنيتين، إحداهما عند كلمة (الرهبوتْ) والأخرى عند كلمة (السكوتْ) الأمر الذي يجعل لدينا جملتين شعريتين سطور كلٍّ منهما متصلة تنتهي بنهاية الوقف (فيما يُعْرف في إطار الشعر الحر بـ"التضمين") بما يجعل كل جملة شعرية كتلة إيقاعية واحدة، حتى وإن تخللها أكثر من جملة نحوية- إذا كان الحال كذلك بان لنا كيف توحي هذه الأصوات المسجوعة، التي سوف تتقارب حينئذ، بجو الصلاة والترانيم. يُضَاف إلي ذلك الطبيعة التركيبية الخاصة القائمة أيضًا على التطابق التركيبي أو شبه التطابق، على نحو ما نجد في المقطع الأول: (باقٍ لك الملكوت. باقٍ لك الجبروت. باقٍ لمن تحرس الرهبوت). التي تتكوّن جميعها من: (خبر مُقَدّم+ جار ومجرور+ مبتدأ مؤخّر)، وما اختلف فقط هو المجرور في الجملة الثالثة الذي لم يأتِ ضميرًا أو تحديدًا ليس هو الكاف، بل اسم موصول أعقبته جملة الصلة.

إن القصيدة كلها- وليس هذا المقطع فقط- تتحرك نحو هَدَفٍ داخليّ لتنظّم من بنائها الصوتيّ والصرفي والتركيبي بما يجعل لمثل هذه القيم وضعيةً خاصةً داخل النص. ولا يُسَوِّغ مثل هذا الأبناء الخاص للأصوات أو الصرف أو التراكيب أو ما إلي ذلك من قِبَل الشكلانيين بوصفه "انعكاسًا" بسيطًا لمشاعر المؤلف الخاصة كما كان يحدث من قبل، وإن ساغ بوصفة تركيبًا ونشاطًا خاصًا ومهارةَ فن.

إن التأثير بالكلمة في سياق الأدب يتم من خلالها هي ككلمة لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة، وليس كممثلة لشيء ما أو مفجّرة لانفعالٍ بعينة، فما يمنحُ الكلمةَ دورَها هو أصواتُها وصَرْفُها وبنيتها الدلالية وعلاقاتها التركيبيّة الخاصة في الجملة والنص، أو بعبارة أخرى ما يمنحها قيمتها هو دورها الذي يؤديه شكلها الخارجي والداخلي الذي تأخذه. على نحو ما نجد مثلاً في تكرار كلمة (مطر) في قصيدة: "أنشودة المطر" لـ "بدر شاكر السيَّاب" حيث يضحى المطر رمزًا كليًا لأشياء متعددة؛ إذ يرتبط في القصيدة بالحبيبة كما يرتبط بالوطن، وكلاهما وجه لشيء واحد فيها، إذ يذوب كل في الآخر، ويربط المطر بينهما من خلال عددٍ من الصور الشعرية؛ فالمطر الذي تدفق في عينيّ الحبيبة وانْهَلّ على سواحل العراق، والمطر الذي حمل تجاعيد روح المحب ،وحمل نشوة الأطفال وفرحهم ،وحمل حلم الطبيعة بالحياة المشرقة- حمل أيضًا نحيب الطفل لفراق أمه، وغناء الصياد الحزين الذي يرمى شباكه فلا تأتيّ بشيء:

"أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر

وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع؟
بلا انتهاء كالدم المُراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى- هو المطر!"[4]

إن المطر- هنا فقط- يرتبط بـ(الدم المراق)، بـ(الجياع)، بـ(الحب)، بـ(الأطفال)، بـ(الموت)، بـ(الحبيبة)، بـ(الوطن)؛ كوارثه، ونعيمه، وبروقه، وشروقه.

والمطر الذي هو قرين الخصوبة والحياة، هو أيضًا قرين القحط والجفاف والهلاك؛ فمع جحافل الطغاة لا تنتج الأرض ولا تثمر إلا الجوع، فما تقذفه الأرض- بشُرْبها للمطر- تشبع به الغربان والجراد:

"وينثر الغلالَ فيه موسمُ الحصاد
لتشبع الغربانُ والجرادُ
وتطحن الشّوانَ والحجر"

ويضحي المطر أيضًا (تعويذةً) لاستجلاب الخير والنماء والخروج من المأساة:

"أكاد أسْمَعُ النخِيلَ يَشْرَبُ المطر
وأسمع القرى تَئِنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصفَ الخليج، منشدين:
مطر..
مطر..
مطر.."[5]

وهـذا التكرار الأخير لكلمة (مطر) يتردد عدة مرات في القصيدة، فقد تتكرر الكلمة في كل مرة مرتين أو ثلاثًا، وكثيرًا ما تمثل انتقالاً موضوعيًا وصوتيًا بين وجوه المأساة، أو انتقالاً من حالة لأخرى من حالات التجربة، التي إلى جانب تقديمها المأساة تـزرع الأمل في عالم الغد الفتي.

وهـذا الـتكرار أيضًا قد يتصاعد أحيانًا رتيبًا مملاً مقدّمًا بإيقاعه الإحساسَ بالحزن والمأساة واليأس وقد يأخذ في مواقع أخرى طابعًا قافزًا سريعًا كطلقات الرصاص التي تحمل الردى لقوى الطغيان المهيمنة على الوطن.

إن اللغـة العملـية أو التواصـليّة- إضـافةً لما سبق- لغة محايدة لا تهـدف إلاّ إلى تحقـيق الفـائدة، ومـن ثم فهـي لا تهتم كثيرًا بالشكل، بالإيقـاع، وإنمـا تهـتم بالتوصـيل والإيضاح. أما اللغة الشعرية، فهي لغة مُعَـدَّة مُـنَظَّمة. بمـا يكفل لها تحقيق أثرٍ جمالي، ومن ثم فهي لغة كثيفة يُعَدُّ نسيجها اللغوي بعناية ويبرز بما هو نسيج خاص.

ويـرى "تزفيـتان تـودروف" أن فكرة أن تكون الغاية من الشعر أو الجمـال والفـن بصـفة عامة عند الشكلانيين- (غاية ذاتية)، تعود إلي الأفكـار الرومانتيكـيّة السـابقة عليهم بفترات طويلة، والتي كان محورها (وجـوب إدراك العمـل الفـني بحـد ذاتـه، وليس سعيًا وراء أي شيء آخـر. ويـرى أيضًـا أن الشـكلانيين، وإن لم يكونـوا قـد استلوها من منابعها، فقد وصلتهم عبر الرمزيين الفرنسيين أو الروس.[6]

ولكـن التحلـيل الدقـيق لـلمؤلفات الأدبـية- بحثًا عن سمات الأدب المخصوصـة- يكشـف للشـكلانيين أن الخصوصـية المذكورة لا وجـود لهـا، أو بتعـبير أدق، لا وجود لها إلا في إطار تاريخيٍّ وثقافيٍّ محددٍ، فمـا هـو "أدبي" لـيس له وجـود كليّ أو أبدي، ومن هنا يصبح تعريف الأدب بذاتـية الغائـية تعـريفًا غـيرَ مبررٍ بما فيه الكفاية. ومن هنا يلاحظ

"تينيانوف" في دراسة له عن "الواقعة الأدبية" أن المعاصر الممعن في الكهولة الذي شهد في حياته ثورة أدبية أو ثورتين أو أكثر سيلاحظ أن حدثًا ما لم يكن في زمانه "واقعةً أدبية" بينما أصبح الآن كذلك، وبالعكس. فالوقائع الأدبية لا توجد في المطلق، علي طريقه المواد الكيميائية، ولكنها ترتبط بإدراك مستعمليها لها.(7) فالكتابة عن الذات أو المذكرات الشخصية قد لا تُعَدّ في سياقٍ معينٍ أدبًا، في حين تُعَدّ أدبًا في سياقٍ آخر. وكذلك الأمر مع الحكاية الشعبية، والتي لم تكن تدخل في عِداد الأدب، أصبحت مع الدراسات النقدية الحديثة من صُلْب الأدب، واتسعت مناهج دراستها. وكذلك النكتة التي لم يكن يخطر ببال أجدادنا القدماء أنه يمكن أن يُنْظر إليها بوصفها أدبًا أصبحت كذلك.

ثالثًا: من الشكل والمحتوى إلى المادة والأداة:

《 تصدّى الشكلانيون بقوة لهذا الفصل الحاسم والشائع بين شكل العمل الفني ومحتواه(8)، أو بين الموضوع المُعَبَّر عنه ووسائل التعبير، فهي مصطلحات تخرج على تصوراتهم حول العمل الفني، ومن هنا أكّدوا على الدوام على هذه الوحدة الحميمة بينهما بما لا يمكن معه الفصل بينهما مطلقًا. فالمحتوى أو الموضوع لا يتكَشّف إلا عبر الشكل، ولا يُدْرَك خارجه. فموضوعات مثل الحب والألم والصراع المأساوي الداخلي، وحتى الفكرة الفلسفية لا توجد في الشعر- كما يقول "جرمونسكي"- إلا في شكل ملموس.

ولكن كثيرًا من محاولات التصالح بين الشكل والمضمون 》 كانت تجد عددًا من المشكلات المنهجيّة المتعلقة بالمفاهيم والتصوّرات،

خاصةً عندما يعتبر ناقدًا مثل "شكلوفسكي" المحتوى الأيديولوجي مظهرًا من مظاهر "الشكل". الأمر الذي يوقع في لَبْس يحيل إلي التساؤل عن مفهوم الشكل حينئذٍ. فهل يعني "شكلوفسكي" حينئذٍ أن المحتوى أقل أهمية من الشكل، وما يكتسب أهميةً في الفن إنما هو "الشكل"؟ أم أنه يعبّر عن عدم إمكانية الفصل بينهما؟ أم يعني أن كل شيء في العمل الفني قد صيْغ شكلاً ليؤدى غايةً جمالية؟ وفوق ذلك يَظهر أيضًا تساؤل أخر حول شكل تلازم العلاقة بين كيفيّة الشكل وتلك القيمة الجمالية المتحققة. أضف إلي هذا أن في هذا الفهم توسّع في مفهوم الشكل يقضي به إلي أن يصبح مصطلحًا كليًّا يدل على عملية الخلق الفني، وهو ما يخرج بالمصطلح عن حدوده، ويفقده دلالته الخاصة في النهاية.

ومن هنا استبدل الشكلانيون بثنائية "الشكل- المحتوى" أو "الموضوع- وسائل التعبير" زوجًا آخر من المصطلحات هو "المادة" و"الأداة"، ويراه الشكلانيون أكثر ديناميةً ومنهجيةً في التعبير عن وجهة نظرهم من هذه الثنائية الساكنة (شكل- محتوى)، إذ يقتضي مصطلحا (المادة- الأداة) مرحلتين متقابلتين؛ مرحلة قبل جمالية حيث "المادة" تمثل "الخام" بالنسبة للأدب، والذي يتحول في المرحلة الأخرى عبر وساطة "الأداة" إلي تشكيل جمالي.

وليس هناك اتفاق تام بين الشكلانيين حول طبيعة هذه "المادة" فاعتبرها البعض- وخاصة من ذوي الاهتمامات الفلسفيّة- أنها هي (المجال الواقعي أو العالم الخارجي) الذي يتم تضمينه في الأدب. واعتبرها آخرون وخاصة من ذوي الاهتمامات اللسانيّة أنها هي (اللغة)، والأدب يستخدم اللغة (مادةً) لعمله كما يستخدم الرسام

الألـوان، وكمـا يسـتخدم الموسـيقيُّ اللحن، وتتوقف المسألة علي هيئة الاسـتخدام. ومـن هـنا تحدثوا عن العمل الأدبي بوصفة شيئًا مصنوعًا، بما في معنى الصناعة من دلالة التشكيل والابتداع والمهارة والفن.

رابعًا: الإحساس بالشكل ومفهوم "التغريب":

«مـا اعتـبره الشـكلانيون مميزًا للرؤية الفنية كان هو (الإحساس بالشكل). ومـن ثم أخـذ مفهوم مثل مفهوم "الصورة" على سبيل المثال مساحة مختلفة عـن تلك التي أخذها عند غيرهم كالرمزيين مثلاً، الذين أوْلَـوا خلـقَ الصـور وتكويـنها عـنايةً خاصة حتى أصبح مفهوم اللغة الشـعرية عـندهم خلـق صورة، وبدون صور ليس ثمة أدب أو شعر علي وجـه الخصـوص. ولكـن الشـكلانيين جعلـوا الصورة مجرد وسيلة من وسـائل أخـرى مـتعددة تعيد إحساسنا (بالشكل). وصبّت هذه الوسائل في مفهوم بعينة هو مفهوم "التغريب".»

ويقـوم مفهـوم التغريـب- مـن الغرابة المولّدة للإدهاش- علي كسـر مألوفـيّة الأشـياء الـتي اعـتدناها؛ فبكثرة اعتيادنا الشيء نألفه ونعـتاده بصـورة آلـيّة، ومـن ثم يخفـت إحساسـنا بـه. لقـد كتب "شكلوفسـكي": "إن الـناس الذيـن يسـكنون بجوار الشاطئ يصل بهم الأمـر إلي الـتعود عـلي خرير الموج إلي حد لا يكادون يسمعونه، ولنفس السـبب لا نكـاد نسـمع الكـلمات الـتي نـتلفظ بهـا إننا نتبادل الـنظرات، إلا أنـنا نكـاد لا يـرى بعضنا البعض، لقد اضمحلّ إدراكنا بالعـالم. ومـا نحـتفظ به هو مجرّد تعرّف".[9] إن إحساسنا بالأشياء يختلف في المـرّة الأولى عـنه في المـرات اللاحقة بعد تكراره مرارًا، والعلاقة الآلية أو الأوتوماتيكـية(*) بـين الكـلمات والأشـياء التي تستدعيها- تخرجهما

(*) حقها أن تكون الأوتوماتيّة بدون الكاف (ic) لئلا تُنسب إلي كلمة منسوبة في أصلها الأجنبي، ولكن آثرنا وضعها كذلك لئلا تغمض على القارئ.

معًا من حيز الإدراك، ومن ثم فالقطيعة مع هذه الآلية تتيح كسبًا على كلا المستويين؛ إذ ندرك الكلمات ككلمات، وكذا ندرك الأشياء أيضًا باعتبارها كذلك.

إن الفن يأتي لينقذ الأشياء من آلية الإدراك أو أوتوماتيكيته، فيعيد إحساسنا بها. ومن هنا يقول شكلوفسكي أن الصورة "ليست غايتها أن تجعلنا ندرك المعنى، ولكن غايتها هي أن تخلق إدراكًا خاصًا للشيء، الصورة تخلق "رؤية" للشيء بدلاً من أن تكون وسيلة لمعرفته [10] ويقول أيضًا: "الفن طريقة لِنخبُر فنيّةَ الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهمًا"[11].

و"التغريب" على هذا النحو مفهوم يصوغ الفن ويقدّمه من جهة المتلقي؛ إذ يتعلق بسيرورة إدراك الفن، أو بتعبير آخر بالفن من زاوية إدراكيّة. والشاعر بصياغته الجديدة للشيء يُقنّع العادي ويركم العوائق التي تقف بيننا وبين الإحساس الآلي بالشيء، بشكل وجودة، فنحسه إحساسًا جديداً مختلفًا. إن التغريب يصف الشيء بما يغيّر شكله دون تغيير طبيعته، ومن ثم يحررنا من الضغط القاسي للعادة والرتابة التي قضت على إحساسنا به.

إن التغريب قد يقع مثلاً عندما كان الريفي يأتي العاصمة- يوم لم تكن وسائل الإعلام تنقل إلية عالم المدينة- ويأخذ في وصفها. إن عينة سوف تقع على أشياء عِدَّة يألفها أهل المدن ربما تكون بالنسبة له جديدة كل الجِدّة، وربما وصف الراديو أو التليفزيون حينئذٍ بأنة صندوق تسكنه (العفاريت).

والأمر نفسه فيما لو تخيلنا شخصًا من عصورٍ قديمةٍ حلّ في عصرنا الحديث، كيف يمكن أن يرى الحياة؛ نظامها،

وسلوكها، ومعالمها. وربما لن تكون مفاجأته إزاء هذه الأشياء الجديدة تزيد كثيرًا عن مفاجئتنا بدهشته إزاء ما نألف.

ويمكننا أن نلمس نماذج أخرى للتغريب في أدبنا العربي القديم، في تلك القصص التي تُساق على لسان الحيوان، أو يكون طرفًا في سجال مع البشر، حيث يتم فيها تغريب (علاقة الإنسان بالحيوان)، لقد ألفنا أن نرى الحيوان من منظورنا نحن، ولكن في مثل هذه النماذج يأخذ الحيوان في تقييم علاقة الإنسان به. إن الطرف الذي كان دومًا مستبعدًا مهمشًا يصعد إلى منصة الحُكْم والتقييم ليدهشنا بنظراته وبكارة رؤيته؛ ففي"فصل في بيان شكاية الحيوان من جور الإنس" الموجود ضمن "رسائل إخوان الصفاء" يتخاصم الإنس والحيوان حول (فضل الإنسان على الحيوان). بما يجعل الإنسَ أربابًا أو سادةً، ويجعل من الحيوان عبيدًا لهم، إذ امتلك الإنسُ حُسْنَ صورةٍ، وجودةَ حواسّ، ودقّةَ تمييز ورجحانَ عقل ... ولم يملك الحيوان منها شيئًا.

ويأخذ الحيوان في تفنيد حجج الإنسان وأدلته، فيقول مثلاً في جودةِ الحَواسّ: "وأما الذي ذكرته من جودة حواسّكم ودقة تمييزكم، وافتخرتم به علينا، فليس ذلك لكم خاصّةً دون غيركم من الحيوانات، لأن فيها ما هو أجود حاسّةً منكم وأدقّ تمييزًا، فمن ذلك الجَمَلُ، فإنه، مع طول قوائمه ورقبته وارتفاع رأسه من الأرض في الهواء، يُبْصر ويرى موضع قدميه، في الطرقات الوَعْرة والمسالك الصعبة في ظُلَم الليل، ما لا يرى ولا يُبْصر أحدكم إلا بسراجٍ أو مشعلٍ أو شموع... وهكذا نجد كثيرًا من الحمير والبقر إذا سلك بها صاحبُها طريقًا لم يَسْلكها قبلُ، خلالها، ثم رجَعت إلى مكانها ومَعْقلها وموضعها

المــألوف فــلا تتــيه. وقد يوجد مِن الأنس مَنْ قد يَسْلكُ طريقًا دفعاتٍ، ثم إنه يضِلُّ فيه ويتيه...". (12)

ويســوق الــنص إحــتجاجه بالفرس والغنم والشاء، ثم ينتقل إلى مناقشــة تمــيز الإنســان بــالعقل، فيقول على لسان الحيوان: "وأما الذي ذكــرته مــن رجحــان العقــول فلسنا نرى له أثرًا أو علامةً، لأنه لو كان لكــم عقــول راجحــة لمــا افتخرتم علينا بشيء ليس هو من أفعالكم ولا اكتســابٌ مــنكم، بــل هــي مواهــبُ من الله، جلّ ذكره، لتعرفوا مواقِعِ الــنِّعم وتشــكروا له ولا تَعصُــوه، وإنمــا العقــلاء يفتخرون بأشياء هي أفعــالهم مــن الصــنائع المُحْكَمَــة والآراء الصــحيحة والعلــوم الحقيقــية والمذاهــب المَرضــيّة والسُّــنَن العادلة والطرق المستقيمة، ولسنا نــراكم تفــتخرون بشــيءٍ مــنها غــير دعــوى بلا حجّة وخصومةٍ بلا بَيِّنة". (13)

وكذلــك يــرى الإنســان أنــه حقيق بسيادته للحيوان وبعبودية الحــيوانات لــه؛ فهــو يبــيعها، ويشتريها، ويُطْعمها ويسقيها إذا مَرِضت، ويدفــع عــنها السباعَ أن تفترســها، ويداويها إذا مرضت، وينفق عليها إذا اعتلــت كــل ذلــك اشــفاقًا عليها، ورحمةً لها، وتحنّنًا. ويرد زعيم الــبهائم عــلى زعــيم الإنــس ليضــع العلاقــة على نحوٍ مغاير لما يدعيه الأنــسْ، فــيقول: "أمــا قولــه إنّــا نبيعها ونشتريها، فهكذا يفعل أبناءُ فــارس بأبــناء الــروم، وأبناءُ الروم بأبناء فارس، إذا ظفر بعضهُم ببعض، أَفَــتَرَى أيُّهــم العبــيد وأيهم الموالي والأرباب؟.. وكذلك يفعلُ أبناءُ الهند بأبــناء الســند وأبــناءُ الســند بأبــناء الهند.. وكذلك يفعلُ أبناءُ الأعرب وأبــناءُ الأكــراد والأتــراك بعضــهُم بــبعض، فأيهم العبيد وأيهم الموالي بالحقــيقة؟... وأمــا الــذي ذكــر بأنّــا نُطعمها ونَسْقيها ونكسوها، وما

ذكـره مـن سـائر ما يفعلون بنا، فليس ذلك لشفقة علينا منهم، ولا رحمةً لـنا، ولا تحنّنًا علينـا، ولا رأفـةً بنا، بل مَخافة أن نَهْلِكَ فيخسروا أثماننا وتفوتَهـم المنافعُ منا من شُربِ ألباننا، ودِثارهم من أصوافنا وأوبارنا وأشعارنا، وركوبهم ظهورَنا وحَمْلهم أثقالهم علينا، لا شفقةً ولا رحمةً كما ذكر.

ثم تكـلم الحمـار، فقـال الحمـار: أيهـا الملـك لو رأيتنا ونحن أسَارى في أيـدي بـني آدم، مُوقَـرةٌ ظهورُنـا بأثقـالهم من الحجارة.. والـتراب والخشـب والحديـد وغيرهـا، ونحـن نمشي تحتها ونُجهَد بكدٍّ وعـناء شـديد، وبـأيديهم العصا والمقارع يضربون وجوهنا وأدبارنا بحنق وعـنفٍ وضـجرٍ وصَـخَبٍ لرحمتَـنا ورثيتَ لنا وبكيتَ علينا أيها الملك؛ فـأين الـرحمة وأيـن الشفقة والرأفة منهم علينا كما زعم هذا الأنسيّ؟". [14] وهكـذا يمـتد الـنص ليتكـلم الـثور، والكبش، والجمل، والفيل، والفـرس، والـبغل، والخـنـزير، والأرنـب الذي يشتكي أيضًا الكلابَ والجـوارحَ والخـيلَ لأنهـا تعـاون بـني آدم في اصطيادها هي والغزلان وحُمُـر الوحـش وبقـرها. ويظهـر نمط آخر للتغريب تُقيِّمُ فيه الحيواناتُ نفسَـها وتصـرفاتها: "ثم قـال الأرنـب: أما الكلاب والجوارح وتعاونهم لـبني آدم فهـم معـذورون في معاونـة الإنس علينا، لما لها من النصيب في أكـل لحومـنا، لأنهـا ليسـت مـن أبناء جنسنا بل من السباع. أما الخيل فلأنهـا مـنّا معاشـرَ الـبهائم، ولـيس لها نصيب في أكل لحومنا، فما لها ومعاونـة الإنـس علينـا لـولا الجهالة، وقِلّة المعرفة وقِلّة التحصيل للأمور والحقائق". [15]

ويأتي (الحوار) أيضًا ليكون أحد الأدوات التي يتم من خلالها تغريب الشيء أو إحالته إلى دائرة جديدة للإدراك، فعلى سبيل المثال يقول إبراهيم ناجي عن (الغد) الذي يأمل فيه لقاء حبيبه المفارق:

إن غدًا هُوَّةٌ لناظرها تكاد فيها الظنون ترتعد

أطل في عمقها أسائلها أفيكِ أخفى خياله الأبدُ

إن "الغد المُنتَظر" يتم تغريبه من خلال فكرة "الهُوَّة" أو يتم إعادة الإحساس به من خلالها. فنطالعه بوصفه وهْدَةً غامضة، شَرَكًا يقودنا إلى تَفَلّت اللحظات التي لا تجود إلا بالوَحشة. إن الغد تَرَدُّدٌ بين الأمل في اللقاء واليأس منه، ظنونٌ تضطرب، وآمالٌ تُنتكس.

وتُغَرّب "الهوة" أيضًا ويُغَرّب بالتبعية "الغد المنتظر" مَرّةً أخرى من خلال هذا الحوار بين الشاعر و"الهُوّة" التي هي (رؤية) للغد المنتظر، حيث الشاعر الذي يسأل وتضن الفجوة بالإجابة، حيث لم يعد الشاعر يأمل هذا الغد، بل تضائل أمله؛ وصار يأمل مطلق غَدٍ للأيام شريطة أن يتحقق هذا الغد وإن تأخّر، فصار الشاعر يطلب "الأبد"، حتى هذا (الأبد) ،هذا المطلق، غُرّبَ أيضًا من خلال "خيالاته" التي تشير إليه، فهي ليست هي الشيء على حقيقته. إن الشاعر بهذه الصور المتعددة أعاد إحساسنا بهذا "الغد".

خامسًا: ديناميّة الشكل ومفهوم القيمة المهيمنة:

يقرر الشكلانيون أن العلاقة القائمة بين مكونات العمل الفني؛ كالأصوات بالنسبة للكلمات في العمل الأدبي، والكلمات بالنسبة للجمل، هي علاقة تقوم على (الإدماج) لا مجرّد التجاور، فعناصر العمل الفني أو مكوناته لا ترتبط فيما بينها- كما يقول "تينيانوف"- بعلامة تساوٍ أو إضافة، وإنما ترتبط فيما بينها بعلامة

الترابط والتكامل الدينامية. وتنتج ديناميّة الشكل، لا من اجتماع مكونات العمل أو اندماجها، ولكن نتيجة تفاعلها.[16]

وفي العمل الفني هناك مجموعة من القيم أو العوامل التي تحكم بشكل من الأشكال بناء العمل لتعطيه ماهيته وخصائصه النوعية. ومن تفاعل مكونات العمل ترتقي مجموعة من العوامل على حساب مجموعة أخرى ، وفي عملية الارتقاء هذه يغيّر العامل المرتقي العوامل الأخرى التي تغدو تابعةً له، ويُسَمَّى المرتقي حينئذٍ المسيطر أو الباني أو القيمة المهنية. ومن خلال تطور العلاقة فيما بين العامل المسيطر، أو الباني أو القيمة المهنية والعوامل الأخرى التابعة له- يمكننا أن نُدْرك (الشكل). فالواقعة الفنية- كما يراها تينيانوف- لا توجد منفصلة عن إحساس كل العوامل بالخضوع والتبدّل تحت تأثير القيمة المهيمنة، فإذا ما تلاشى الإحساس بتفاعل العوامل فإن الواقعة الفنية تُمْحى ويغدو الفن آليّة.

وكان مفهوم القيمة المهيمنة من أكثر المفاهيم جوهرية في قلب نظرية الشكلانيين، ومن أكثرها إحكامًا وأبعدها أثرًا. وينظر"رومان ياكبسون" إلى القيمة المهيمنة بوصفها عنصرًا يقع من العمل الأدبي موقع البؤرة، بمعنى أنه يحكم العناصر الأخرى ويحددها ويغيرها أيضًا. إن هذا العنصر يهيمن على العمل في مجموعه ويضمن تلاحم بنائه، ويعمل في ذلك بشكل قَسْري، لا رادَّ له.

إن قيم العمل الفني أو عوامل بنائه تتراكب معًا في نُظُم هرميّة، ويحدث أن تتقدَّم إحدى هذه القيم لتترأس القيم الأخرى، لتسيطر وتحكم بشكل من الأشكال سائر القيم الأخرى، الأمر الذي يكسب العمل خصائصه النوعية الفارقة له عن غيره من الأنواع

الأخـرى، كمـا هـو الشأن في الوزن والقافية بوصفهما قيمًا أو مكونات تشـتغل داخـل الـنص الشـعري وتحكم تشكيله وبناءه بما يعطيه شكله الشـعري بالنسـبة لـنا. وليس هذا هو الشأن في الرواية أو أدب الرسائل أو السـيرة الذاتـية، فلـيس الـوزن والقافـية هما القيمة المهيمنة في هذه الأنواع، وإنما هي قيم أخرى تتحدد حسب كل نوع.

وعـلى هـذا الـنحو يمكـن لنا متابعة عمل القيمة المهيمنة[17]- كمـا يقـول "ياكبسـون"- لـيس فقط في العمل الأدبي لفنان مفرد، ولا فقـط في الأعمـال الأساسـية لمدرسـة شعرية بعينها، ولكن في فن حقبة معيـنة، باعتـبارها كُـلاً واحـدًا. ففـي عصـر النهضة كانت (الفنون البصـرية) تمـثل القـيمة المهيمنة، فيها تتمثل المعايير الجمالية للحقبة، فكل الفـنون الأخـرى كانـت موجهة صوب الفنون البصرية، وكانت الفنون تـأخذ قيمـتها عـلى سُلّم القيم بحسب بعدها أو قربها من الفنون البصرية ومـا تؤسسـه مـن جمالـيات. أمـا في الفـن الرومانتـيكي فقد كانت (الموسـيقى) هـي جمـاع القيم الجمالية العليا ومن هنا أخذ الشعر في هذه الحقـبة يـتجه صـوب الموسـيقى بشـكل خاص، بما أثّر في تطوير بنيته الوزنية وبناء الفقرات وكذا أثّر في نسيجه الصوتي والتركيبي.

وكذلـك يمكنـنا أيضًـا مـتابعة علاقـة الأدب والفـنون بعامة بالأنمـاط الثقافـية الأخـرى الـتي ترتبط بها، أو التي تنشأ بينها وبين تلك الفـنون علاقـة مـن نـوع ما، على نحو ما نجد في علاقة الأدب بالفلسفة أو الكـتابة العلمـية أو المقـالات الصـحفية أو المـرافعات القضـائية والخطُـب.ويمكـن أيضًـا لـتلك القـيمة المهيمنة أن تكون عنصرًا جماليًا نوعـيًا خاصًـا بالكـتابة الأدبية، ويهيمن على سائر أنماط الكتابة الأخرى في تلك الحقبة.

ويقدم مفهوم القيمة المهيمنة كذلك نتائج مهمة في حقل (التطور الأدبي) وتصورات الشكلانيين عنه؛ ففي تطور شكلٍ أدبي ما لا يتعلق الأمر كليًّا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى قدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، قدر ما يتعلق بتبدّل القيمة المهيمنة؛ فالعناصر التي كانت في الأصل ثانوية ضمن إطار مجموع القواعد الخاصة بجنس أدبي ما تغدو على العكس أساسية وفي المقام الأول. والعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا يعود لها سوى أهمية صغرى، وتغدو اختياريّة.

والتغيرات المتواصلة في نظام القيم الفنية يُحْدِث- كما يقول "ياكبسون"- تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة للفن؛ فما كان يُعْتَبر من زاوية النظام القديم ضئيل القيمة أو ناقصًا أو مرادفًا للخطأ، أو ما كان يُعْتَبر بدعة أو انحطاطًا- يمكن أن يظهر أو يتم تبنيه، في أفق نظام جديد، بوصفه قيمةً إيجابية.(18)

وعلى هذا النحو لا يرى الشكلانيون التطور الأدبي باعتباره خطًّا مستقيمًا، تتوالد فيه المدارس والاتجاهات والأشكال الأدبية بحيث يفضي اتجاه أو مذهب إلى آخر، بشكل متسلسل، وإنما يسير التطور الأدبي- كما يرى "شكلوفسكي"- في خطوط متقطّعة؛ إذ لا يحتوي أي عصر على مدرسة واحدة أو اتجاه وحيد، وإنما يكون على الدوام عديد من المدارس والاتجاهات التي تعيش معًا، وتتنازع على الصدارة، دون أن يتمكن الاتجاه الذي يحتل مقدمة المشهد من القضاء على الاتجاهات الأخرى، فقط تتراجع هذه المدارس وتلك الاتجاهات إلى خلفية المشهد انتظارًا لفرصة لاحقة لاحتلال المقدمة.

ولا يتوقف الوضع عند هذا الحد، بل تظل هذه الاتجاهات معًا تتبادل التأثير فيما بينها، ويظل الاتجاه الذي يحتل الصدارة يستفيد من الاتجاهات السابقة عليه والمعاصرة له أيضًا ليحافظ بذلك على حيوية وضعه.[19]

الحواشي

(1)حول هذا البعد التاريخي يراجع القسم الأول من كتاب:

Victor Erlich, Russian Formalism : History Doctrine; second resvised edition; Mouton, London. the Hauge, Paris, 1965.

أو عــرض "الــولي محمد" لبعض معالمه في مقدمته لترجمته للقسم الثاني من الكتاب، والمنشور بعنوان: "الشكلانية الروسية": فيكتور إيرليخ. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء – بيروت. طـ1 – 2000م.

(2) ديوان مجنون ليلى. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج. مكتبة مصر. ص 227.

(3) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة . مكتبة مدبولي – طـ3 – 1987. ص 265.

(4) بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر. دار العودة – بيروت طـ 2 – 1981م. ص 164.

(5) السابق. ص 116.

(6) راجــع تزفيــتان تودروف: نقد النقد ، رواية تَعَلُّم. ترجمة: د.سامي سويدان. مراجعة : د.ليليان سويدان . منشورات مركز الإنماء الحضاري – بيروت – طـ1 – 1986 – ص 30.

(7) راجع: السابق: نفسه . ص 36، 37.

(8) راجــع: فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي – طـ1 2000م. ص 36:30.

(9) فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية. ص 19.

(10) فيكــتور شكلوفــكي: الفــن باعتــباره تكنيكًا. ترجمة: عباس التوانسي. مراجعة: حسن البنا. مجلة ألف. العدد الثاني. ربيع – 1982م. ص 83.

(11) السابق: نفسه. ص 78.

(12) رســائل إخــوان الصــفاء. الهيئة العامة لقصور الثقافة. يوليو 1996. المجلد الثاني – ص 213.

(13) السابق: المجلد الثاني – ص 214.

(14) السابق: المجلد الثاني – ص 214، 215.

(15) السابق: المجلد الثاني – ص 219.

(16) يـوري تينـيانوف: مفهـوم البناء: ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة إبراهـيم الخطيـب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية. طـ1 – 1982. ص 77.

(17) رومان ياكبسون: [القيمة] المهيمنة. مقال ضمن الكتاب السابق . ص 81 : 88.

(18) رومان ياكبسون . القيمة المهيمنة . السابق. ص 86.

(19) راجـع د. صـلاح فضـل . نظـرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية . ص 101، 102.

مراجع

(1) نظـرية المـنهج الشكلي. نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- مؤسسة الأبحاث العربية. ط1- 1982م.

(2) الشـكلانية الروسـية. فيكتور إيرليخ. ترجمة: الولي محمد. المركز الثقافي العربي. ط1 2000م.

(3) نظرية البنائية في النقد الأدبي. د.صلاح فضل. مكتبة الأنجلو المصرية.

(4) مورفولوجـيا الحكاية الخرافية. فلاديـمير بروب. ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. النادي الأدبي الثقافي بجدة. رقم (56). ط1 1409هـ 1989م.

(5) اللغـة المعيارية واللغة الشعرية. يان موكاروفسكي. (مقال) ترجمة: د.ألفت كمال الروبي. مجلـة فصول- العدد 1- 1984م. الهيئة المصرية العامة للكتاب. وأعيد نشره بكتابها: بلاغة التوصـيل وتأسـيس النوع. كتابات نقدية رقم (112). الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- يوليو 2001م.

(6) الفـن باعتـباره تكنيكًا. فيكتور شكلوفسكي. (مقال). ترجمة عباس التونسي. مجلة ألف. العدد الثاني- ربيع 1982م- الجامعة الأمريكية- القاهرة.

(7) ما صعوبة العمل الفني. فيكتور شكلوفسكي: (مقال) ترجمة: عادل العامل. ضمن كتاب: الأدب وقضـايا العصـر. دار الرشـيد للنشر- وزارة الثقافة والأعلام- الجمهورية العراقية. سلسلة الكتب المترجمة(109).

(8) نظـرية الأدب المعاصـر وقراءة الشعر. ديفيد بُشْبندر. ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. الألف كتاب الثاني- كتـاب رقم (206).

(9) الشكلية الروسية. د.فريال جبوري غزول. (مقال). مجلة الفكر العربي. رقم (25) العدد الخامس. يناير، فبراير 1982م.

(10) دراسـة موضـوعها الشكل. د. يمنى العيد. (مقال). مجلة الكـرمل- العـدد (31)- 1989م.

(11) اللغـة الشعرية. الشكلانيون الروس. مقال ضمن كتاب ترفيتان تودروف: "نقد النقد؛ روايـة تَعَلُّـم". ترجمة: د.سامي سويدان. مراجعة: د.ليليان سويدان. منشورات مركز الإنماء القومي- بيروت- ط1- 1986م.

(12) مســـاهمة الشـــكلانية البنـــيوية في نظرية القص. روبرت شولز. ترجمة: صبار سعدون السعدون. مجلة إبداع. السنة (12). يونيـــه 1995م.
(13) قضايا الشعرية. رومان ياكبسون. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز. دار توبقال للنشر والتوزيع. المغرب. ط1- 1988م.
(14) الـــنظرية الألســـنية عند رومان ياكبسون؛ دراســـة ونصـــوص. فاطمة الطبال بركة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيـــع- بيـــروت- ط- 1993م.

البنيويّة

تقدمة.

أولاً : هدف البنيوية.

ثانيـــاً : في تعريف البنية.

ثالثـــاً : بعض مبادئ الفكر البنيوي وبُعْدها اللساني.

(1) معـــنى عنصر ما لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي ينتمي إليه هذا العنصر.

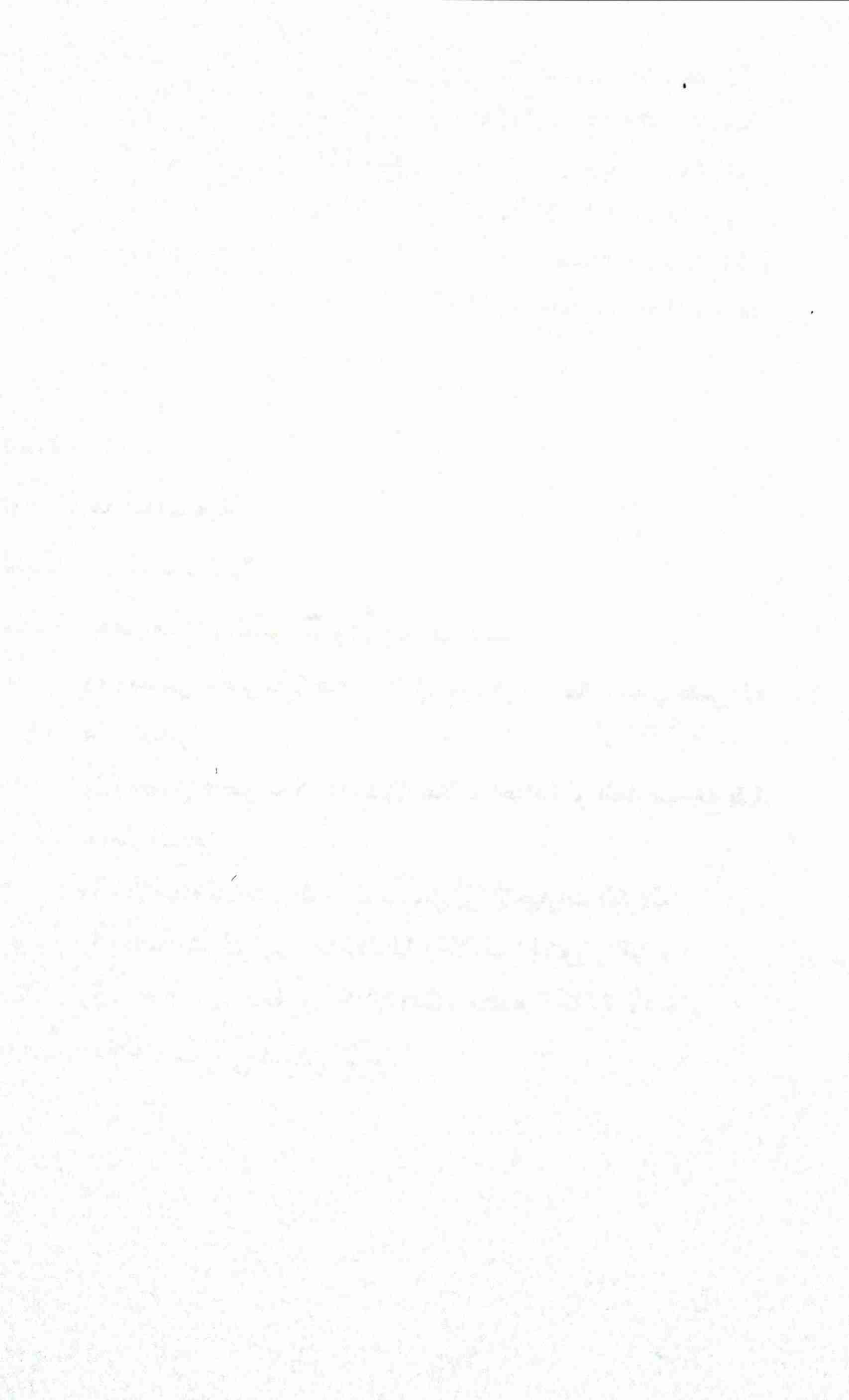
(2) معـــنى عنصر ما لا يتحدد إلا بعلاقته الخلافية أو التعارضية مع بقية عناصر النظام.

(3) الاهتمام بالاعتبارات الآنيّة بالقياس إلى الاعتبارات التاريخيّة.

(4) العلاقات التركيبية والاستبدالية وعلاقات الحضور والغياب.

(5) التفرقة بين "اللغة" و"الكلام" وتبلور مفهوم "الكفاءة الأدبية".

رابعـــاً : ملاحظات على هامش البنيويّة.



تقدمة:

لعل كلمة "بنية" من أكثر الكلمات التي شاعت في هذا العصر، سواء تحت مسمى منهج أو نظرية البنيوية، أو تناقلتها الألسن والدراسات اسمًا مضافًا لكثير من الأسماء السابقة فنتحدث لا عن القصيدة بل بنية القصيدة، لا عن اللغة بل بنية اللغة، لا عن الاقتصاد بل عن البنية الاقتصادية، لا عن المجتمع بل بنية المجتمع.

واتسع استعمال كلمة "البنية" وأصبحت على لسان كثير من رواد التحديث أو أدعيائه، حتى غدت أحيانًا كما لو كانت "موضة" أو "تقليعة"، وكانت عند البعض مدعاةً للفخر والاعتزاز والإحساس بالتقدم، وصارت لدى آخرين استهجانًا واتهامًا ببعض تهم منها الغموض والإبهام أو التغريب (في عالمنا العربي).

لقد اتسعت- بقوة- دائرة استخدام كلمة بنية في العصر الحديث بدءًا من الستينيات، وغزت مجال اللغة، والأدب، والفن التشكيلي، وعلم الاجتماع، والاقتصاد، والأنثربولوجيا (علم الإنسان) وأضحت كلمة البنية- كما يقول دكتور زكريا إبراهيم- كلمة واسعة، فضفاضة، لا تكاد تعني شيئًا، لأنها تعني كل شيء.[1] كانت كلمة بنية في استخدامها القديم في اللغات الأوربية تدل بوضوح على (الشكل الذي يُشيّد به مبنى ما)، ثم اتسعت لتشمل (الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كُلاً ما). ومن ثم نحن منذ البداية أمام العناصر المكونة والعلاقات بين هذه العناصر وما تتخذه من نظام يشير بوضوح إلى أن مكونات البنية يتوقف كل منها على ما يرتبط به وعلاقته بما عداه[2]. ولعل هذه الدلالات نفسها نجدها أيضًا في البُعْد اللغوي لكلمة بنية في المعاجم العربية. - فالبَنْي في "المعجم الكبير" [3]: ضَمُّ الشيء بعضه إلى بعض، وفي "تاج العروس"[4]: نقيضُ الهَدْم. والبِنْية والبُنْية بالكسر والضم: ما

بنيَّة. هكذا قال "التاج" و"اللسان"[5] الذي يقول أيضًا: "يُقال بِنية، وهي مثل رِشْوَة ورشًا- (أي بنية وبنىً في الجمع)- كأنَّ البنيةَ الهيئة التي بُنيَ عليها، مثل المِشْيَة والرِّكْبَة."

أولاً: هدف البنيويّة:

إن ما تسعى إليه البنيويّة هو بناء معرفة علمية بالظواهر الإنسانية محل الدراسة، ومن ثم فهي مشغولة بالبحث عن (مظاهر الثبات والاستقرار فيها). ولا يمكـــن لها أن تصل إلى هذه المعرفة إلا من خلال النماذج والوقائع الفردية التي يمكن من خلال تحليلها الدقيق- رغم فرديتها- أن نكتشف قانونها الأكبر الذي يعمل داخلها وداخل سائر الأعمال المماثلة.

إن البنـــيويّة تفترض أنه إذا كان هناك فعل إنسانيّ ما أو ظاهرة ذات معنى فإن ذلك يقتضي بالضرورة وجود (نظامٍ تحتيّ) يقف خلف هذا الفعل أو هذه الظواهر، ومن هنا فالباحث البنيويّ يسعى إلى اكتشاف (النظام) الكامن خلف الفوضى البادية، اكتشاف القانون الحاكم لهذه الظواهر أو الأحداث أو الأشـــياء والـــتي تعمـــل طبقًا له رغم اختلافها، إنه يترَصّد تلك (العلاقات الباطـــنة)- أي التي تنبع من داخل الظواهر نفسها- التي تُحَرّكها وتضمن لها البقاء والاستمرار والتجدد.

وبكـــلمة واحـــدة: (تسعى البنيويّة إلى اكتشاف الباطن المنسجم من خـــلال فوضـــى الظاهـــر). ويضحى هذا النظام التحتي الذي تحاول البنيويّة اكتشافه خلف الأشياء- هو هذه (العلاقة القائمة بينها) حيث تترابط وتتداخل مكونةً نسقًا خاصًا يُكسب هذه الأشياء هويتها الحقيقية. ومن هنا فالبنيويّة لا تـــرى (المعرفة الحقيقية بالأشياء) متمثلةً في الأشياء ذاها كما تبدو لنا، وإنما في (العلاقة القائمة بينها). إن حقائق الأشياء لا تتمثل في ظاهرها، وإنما في القوانين

التي تقف خلفها، وهذه القوانين أو هذه العلاقات بما تشكله من نظامٍ أو نسق هي (الواقعة العلمية) التي تحاول البنيويّة اكتشافها تحت مسمى "البنية".

وعلى هذا النحو فالبنية ليست موجودةً بالفعل، بل نحن مَنْ يكشف عنها. أو لنقل بدقة: البنية موجودة بالقوة، وتنتظر مَنْ يُوْجدها بالفعل.

ثانيًا: في تعريف "البنية":

البنـــية: نسق(*) من العلاقات الباطنة، لـــه قوانينه الخاصة المنبثقة عن كونه نسقًا يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحوٍ يقضي فيه أي تغيّر في العلاقات إلى تغيّر النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى[6].

وهذا التعريف يتضمّن كما يقول د.جابر عصفور مجموعةً من المُسَلّمات:

أوّلهـــا : أن البنية تصورٌ عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعيين. فالبنية هي ما نعقله- بصياغة منطقيّة- من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها.

وثانيهـــا : إن موضوع هذا التصور- الذي هو البنية- يتصف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها، بل تدل عليها آثارها أو نتائجها.

وثالــثهـا : إن هذه الحقيقة اللاشعوريّة الباطنة (الكامنة في الموضوعات، أو الكامــنة في عقولــنا المدركة لها- بمعنى أدق) حقيقة آنيّة تلفت الانتباه إلى تشكّلها في الآن أكثر من تشكّيلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة.

(*) النســق في اللغــة هــو مــا كــان على نظامٍ واحدٍ من كل شيء، ويقال نَسَقَ الشيء: نَظَمه. واتسقت الأشـياء: انــتظم بعضــها إلى بعــض. (راجــع: المعجم الوسيط). والنسق عند البنيويين: نظام ينطوي عــلى اســتقلال ذاتي، يُشَــكّل كُــلاً موحّـــدًا، وتقــترن كليّــته بآنيّة علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجهــا. ونعــني بآنــية العلاقــات وهــو نســبة لــ"الآن"- وصفها في لحظةٍ بعينها وحقلٍ بعينه. (راجــع د.جابــر عصــفور: مســرد المصــطلحات الملحق بترجمــته لكــتاب عصر البنيوية لإديث كريزويل).

ورابعهـــا: أن هذه الحقيقة الآنيّة تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها، وتكشـــف عـــن نظامها المنبثق من داخلها أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام.

وبقـــدر ما تؤدي هذه المُسَلّمات- ضِمْنًا- إلى نفي صفة "التاريخيّة" عـــن معنى "البنية" فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحوٍ يغـــدو معـــه بـــناء البنـــية "نظامًا آليًّا" يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفـــراد[7]. فالمجتمع على سبيل المثال نَسَق أكبر من العلاقات تحكمه أنساق اجتماعـــية وسياسية واقتصادية ودينية.. وتتوقف هيئة هذا النسق الأكبر على هذه الأنساق التي تعمل في باطنه، وتكسب هذا النسق الكلي وحدته الداخلية وانـــتظامه الذاتي، وأي تغيّر في الأنساق الداخلية التي تحكمه ويتشكل منها- يؤدي إلى تغير هذا النسق الأكبر.

إنـــنا لا نستطيع أن نقبض بأيدينا على ما يسمى بالمجتمع، وإلا قبضنا فقط على أجساد بَشرٍ، ولكن تلك الوشائج والعلاقات؛ طبيعتها ونظامها هي البنـــية في مفهـــوم المجـــتمع، ولا تُتَصَـــوّر هذه البنية إلا عبر تفاعل الأفراد وتعاملاتهم.

وهـــذه البنية أو هذا النسق من العلاقات لا يضعه الأفراد محل تفكير وتَبَصُّـــرٍ عند كل تعامُلٍ، وإنما يُحَرّكهم تلقائيًا ويستجيب لتغيراتهم، ويتعدل ويتشكل دون أن يكونوا غالبًا واعين لذلك. فالتحول الاقتصادي لبعض فئات المجـــتمع يُغَـــيّر ويُعَدّل في البنية الاقتصادية للمجتمع وكذلك يعمل في البنية الاجتماعية والطبقية وربما في البنية السياسية أيضًا. إن بنية المجتمع ككل تتعدّل بطريقة تلقائية ودون أن يتعمد الأفراد هذا التعديل. إن ما يحدث هو طائفة من التعديلات الواسعة تستجيب تلقائيًا للتعديل الأوّلي.

ومن هنا فانبناء البنية لا يرتبط بتاريخٍ ما أو بلحظة معينة يتم إنتاجها فيها، وإنما هو صيرورة من التحوّل والتعديل بحسب تبدّل العلاقات المشكّلة لها وبحسـب تغيرها. إن البنية حينئذٍ لا تنتظر الإشارة بالتحول من قبل الأنساق الحاكمة لها، ولكنها تتعدّل تلقائيًا بتعديل هذه الأنساق.

يقــدم جــان بياجيه تعريفا للبنية[8]، ويضع لها خصائص ثلاث يراها متوفرة في معظم ما يمكن أن نطلق عليه "بنية" بالمعنى الاصطلاحي الدقيق.

فالبنـية عـنده: (نسق من التحوّلات)، له (قوانينه الخاصّة) باعتباره نَسَقًا. هذا النسق يظل قائمًا ويزداد ثراءً بفضل هذه التحوّلات نفسها التي لا تخرج عــن حدود النسق، ولا تستعين بعناصر خارجة عنه. فتشكيل مجلس الوزراء يمثل بنيةً ما، وينطوي على نَسَقٍ من العلاقات بين وحداته المُشكّلة له؛ وهي كل وزارة على حده، والتي هي في ذاتها نسقٌ أيضًا من العلاقات الأدنى المُشَكّلة لها.

ولا تــتوقف البنية هنا على شخص الوزراء، إنما تتوقف على طبيعة الاختصاصات لكل وزارة ومسئولياتها علاقاتها بغيرها. وتَبَدُّل هذه المسئوليات والاختصاصات وليس أشخاص الوزراء هو ما يؤدي إلى تحول البنية وتطورها.

وتمــثل هيــئة المثلث بنية معنية هي محصلة التقاء رؤوس ثلاث قطع مستقيمة مكونة شكلاً مغلقًا، حينئذٍ سوف يكون مجموع الزوايا 180ْ وكلما اختلفت أطوال الأضلاع كلما اختلف مقدار الزوايا المقابلة لها، ولكن في كل الأحوال لن يزيد مجموعها عن 180ْ ولن يقل. إن هذه البنية المثلثية (نسبة إلى المثلــث) مبدأ وقانون يحكم سائر أشكاله المختلفة؛ متساوي الساقين أو قائم الزاوية أو خلافه.

وتتميز البنية بخصائص ثلاث هي:

1- الكليّة أو الشمول. 2- التحوّل. 3- التنظيم الذاتي.

(1) الكلية أو الشمول:

وتعـــني هذه السمة خضوع العناصر التي تشكّل البنية لقوانين تُميِّز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككلٍّ واحدٍ.

فهذه القوانين لا تقتصر على كونها (روابط تراكمية) بين العناصر، بل هـــي (قوانين تركيبية) بمعنى أنها تضفي على الكل "ككل" خواص "المجموعة" التي هي خواص مغايرة لخصائص العناصر. فبنية مثل بنية (القرابة) في مجتمعٍ ما لا تـــتوفر في كل فرد من أفراد هذا المجتمع على حِدَه، وإنما تأتي من علاقاتهم كـــلهم معًـــا؛ فعلاقات الأبوّة والأمومة، والعمومة (من العَمّ)، والخئولة (من الخـــال) وكذا سائر علاقات النسب والأصهار والمحارم هي كلها علاقات لا تـــبدو في كل فرد بذاته، وإنما في ارتباط الفرد بالآخرين، ومن ثم يخضع أفراد المجتمع لتلك العلاقات المشكّلة لبنية القرابة التي تحكمهم دون أن تتوفر أصلاً في كل فرد منفردًا عن الآخرين.

(2) التَّحَوّل:

وتعني أن "الكلّ البنائي" أو هذه المجموعة أو المجموعات التي يمكن أن نطلـــق علـــيها "الكـــل" تـــنطوي على ديناميّة ذاتية، أو حركيّة ذاتية. هذه الديناميكـــيّة تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة، بمعنى أنها تغيّرات تحدث داخل النسق أو النظام، وتنبع منه. فالتغيرات التي تؤدي إلى نمو النبات تغيرات داخليّة وباطنية بالأساس، تصدر عن طبيعته الداخلية؛ فأنواعٌ عِدّة من البذور تُلْقـــى في أرضٍ واحدة وتَتعرّض لظروفٍ واحدة وتشرب من ماءٍ واحد وفي النهاية يعطي كل منها نباتًا مختلفًا، بل وأفراد النبات الواحد المنـــزرعة مـــعًا ينمو كل منها بقدرٍ معين بناءً على ديناميّة نموه الذاتيّة، والتي هي محصلة عددٍ واسعٍ من العمليات الحيوية التي تحدث داخله، وينطوي عليها.

وهذه السمة تعبر عن حقيقة هامة في البنيوية وهي أن "البنية" لا يمكن لها أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي دائمًا تقبل من التغيّرات ما يتّفق مع الحاجات المحددة من قِبَل "علاقات" النسق أو "تعارضاته".

ولقد أخذت البنيوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحوّل البنية وما قد يعتريها من بعض التغير، التماسًا لحلمها الأكبر في (تثبيت البنيات فوق دعائم لازمنية) كما هو الحال في الأنظمة الرياضية، فقوانينها لازمنية، مطلقة، إن (1+1) يساوي (2) فورًا، ودائمًا، ودون أي تردد، وكذا (3) تَلِي (2) مباشرةً ودون أيّ فاصل زمني.

(3) التنظيم الذاتي:

ويعني التنظيم الذاتيّ أن البنية في وسعها تنظيم نفسها بنفسها، فهي التي تضبط نفسها بنفسها، الأمر الذي يحفظ عليها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضَرْبًا من "الانغلاق الذاتيّ"؛ ونعني به أن تحوّلاتها الداخليّة لا تقود أبْعَد من حدودها، وإنّما تولّد دائما عناصر تنتمي إلى البنية نفسها.

ورغم أن البنية "منغلقة على ذاتها" إلا أن هذا الانغلاق لا يمنع "البنية" من أن تندرج ضمن بنية أخري أوسع منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية، فاندراجها ليس من قبيل (الإلحاق)، بل هو اتحاد تحافظ فيه البنية الفرعية على نفسها بحيث يغدو التغيير الحادث نتيجة هذا الاندراج إغناءً للبنية نفسها، وليس تحوّلاً لهويتها.

إن البنية، على الدوام، تحاول أن تضمن لنفسها من الخواص ما يحافظ على ذاتيتها، ويضمن لها ضَرْبًا من الاستمرار. وعلى سبيل المثال يمثل النادي أو النقابة المهنية مثلاً بنيةً، فكلّ منهما يضم أفرادًا لهم صفات معينة طبقًا لشروط العضوية، ويحكمهم إطارٌ من الروابط والعلاقات بما يكفل لأعضاء

هــذه البنــية الحياة والاستقرار وحرية العمل، وأيضًا الحفاظ على هذه البنية مــن الــتفكك. وهذه الشروط تكفل لتلك البنية نوعًا من (الانغلاق الذاتي) عــلى نفســها بمــا يمــنع دخول أفراد آخرين لا تتوافر فيهم شروط تلك العضوية.

وداخــل هــذه الشــروط هناك مساحة للتنوّع الداخلي بين هؤلاء الأفــراد، ولكن بما لا يؤدي إلى الخروج عليها. فنقابة المهندسين مثلاً بما هي تجمّــع خــاص لأشخاص بأعينهم تمثل بنية، هذه البنية تسمح بتنوع الأفراد داخــلها بين ذكور وإناث، بين شباب وشيوخ، بين متزوجين وغير متزوجين، تــنوع لا يعــرف الفوارق الطبقية أو الاختلافات العقائدية أو الأيديولوجية. ولكــنها لا تســمح بدخول الأطباء أو المهندسين أو المعلمين أو غيرهم ممن لم يحصلوا على مؤهل الهندسة.

ورغــم أن الــنادي أو النقابة المهنية بنية في ذاها إلا أن ذلك لا يمنع مــن اندماجهــا في بِنَىً أوسع تمثل على سبيل المثال (بنية النشاط الاجتماعي أو الــنقابي على مستوى المجتمع أو بنية المجتمع ككل الذي هو البلاد والقطر إلى مســتوى عــالمي. وكــل هذا يتم دون أن تنداح هذه البنية أو تتلاشى معالمهــا داخــل هــذه البنيات الأوسع. ولعل هذا يبدو فيما يمارسه النادي في المجــتمع أو تمارســه الــنقابة بوصــف كُلٍّ منهما تجمعًا مخصوصًا لمجموعة مــن الأفــراد تحكمهــم علاقــات مُعَيّنة، ولهم أهداف وتوجهات وغايات بعينها.

ثالثًا: بعض مبادئ الفكر البنيوي وبُعْدها اللساني:

وعلى هذا النحو يأتي مفهوم "البنية" ليحمل في تضاعيفه حلم العقل البشــري الذي طالما حاول احتباس الظواهر التي تتأبى على الحصر والفحص

الدقيق في شباك نظامه العقلي، وكأنّ "البنيـــة" بهذا التصور الذي توصلت إليه البنيوية هو ما يضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه.

ولمـا كـان حلم "العِلْمِيَّة" هو ما يراود البنيوية في بحثها فقد التفتت حولها لتستعين بنموذجٍ(*) تستند عليه في خطوها وتستمد منه مبادئ تمكنها من تحقـيق هدفها، فما كان أوفق لها من هذا النموذج الذي يقوم عليه علم اللغة الحديـث أو ما يعرف بالألسنيّة أو اللسانيات إذ يقوم هذا العلم على مجموعة مـن التصـورات ذات الطابع المجرد تمكّن من فحص سائر ظواهره وضبطها والتوصل إلى نظامها.

ومـن هـنا قدمـت اللسانيات (علم اللغة) أسسًا ومعايير ونموذجًا للمـنهج البنيوي في حقل الدراسات الأدبية، حتى أن "رولان بارت" يُعَرِّف البنـيوية- في الأدب- بكونها: "نموذج لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج عـلم اللغـة المعاصر"[9]. ومن هنا لا يمكن الإحاطة بجوهر البنيوية دون فهمٍ عميقٍ لأسسها ومرجعياتها التي تعود فيها إلى أسس اللسانيات.

(أ) معـنى عنصر ما لا يتحدد إلا في ضوء قواعد النظام الذي ينتمي إليه هذا العنصر.

إن معـنى عنصر ما في البنية لا يتحدد إلا في ظل النظام الذي يندرج فـيه هذا العنصر، إذ إن هذا النظام هو الذي يمدنا بالتمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرًا ممكنًا.

فإدخـال كـرة القدم بين قوائم ثلاث لا يمثل (إحرازًا لهدفٍ) دونما مجموعـة من القواعد والأعراف تحكم ما يسمى بلعبة كرة القدم، فليس كل إدخـال الكرة بين هذه القوائم الثلاث يسمى هدفا؛ فإدخالها باليد في مرمى

(*) ونعني بالنموذج مجموعة من التصورات أو الأنماط الذهنية التي تساعد الإنسان على فهم الواقع.

الخصْم ليس إحرازًا لهدفٍ وكذا لا يعد إدخال أحد المتفرجين للكرة هدفًا. إننا لا نحقـــق معنى إحراز الهدف بإدخالنا الكرة بين القوائم الثلاث إلا داخل نظام اللعبة، أو قوانينها الموجودة قبل بدء اللعب والتي تظل فعالة حتى النهاية.

فالعنصر أو الفعل أو الظاهرة لا تحمل معنى في ذاتها، وإنما تحمل معنى في ظل النظام الرمزي الذي تنتمي إليه، إن المعنى لا يُعْرَف إلا في ظل نظام من القواعـــد المعترف بها من قِبَل الجماعة. إن كلمة (قلم أو نَهْر أو شارع) بهذه الأصـــوات الـــتي ننطق بها ليس لها هذا المعنى في ظل نظام اللغة الإنجليزية أو الفرنســـية ، ولا تـــأخذ معـــناها ذلك إلا في ظل نظام اللغة العربية ، وكذا كـــلمات (Pen أو River أو Street) ليســـت بـــذات المعنى في العربية ، ولا تأخذ معناها هذا إلا في ظل نظام اللغة الإنجليزية. وبعيدًا عن النظام الذي تنـــتمي إلـــيه هـــذه الكلمات لا يغدو لها ذات المعنى، فالمعنى الذي اكتسبته لم تُمْـــنحه إلا بفضـــل النظام الذي دخلت فيه، إن معالم هذا النظام وقوانينه الصـــوتية والصـــرفية هي القادرة على تحديد هذا المعنى بعينه لهذه الكلمات بعينها.

وعلى هذا النحو لا يبدو معنى وحدةٍ ما في النص إلا في إطار النظام الذي توضع فيه، فالأبيات الخاصة مثلاً بالأطلال أو الناقة أو السفر أو معركة الكـــلاب والـــثور الوحشـــي في القصـــيدة الجاهلية لا تبدو دلالتها إلا في إطـــار القصـــيدة الـــتي تنتمي إليها هذه الأبيات، بل وفي إطار الشعر القديم بعامة الذي يقدم لنا رؤية أوسع لمعالم النظام الذي تخضع له هذه الوحدات في عملها.

فمن الصور التي تتردد بكثرة في الشعر الجاهلي صورة هذا الصراع بـــين الثور الوحشي وكلاب الصيد(*). إذ يلجأ الثور إلى شجر الأرْطى (نبات

(*) مقاربـــة صورة الثور الوحشي وكلاب الصيد لافتة للغاية لكثير من الباحثين والنقاد. ومن قبيل هذا يراجع:

شجري، ينبت في الرمل، ويخرج من أصل واحد). يحتمي بها من دخول الليل، من الريح والمطر والبرق. فإذا ما أسفر الصباح خرج الثور من تحت الشجرة، هنا تفاجئه كلاب الصيد، فتهاجمه، فينفر منها الثور، ويهرب، ولكن رغم أنه قادر على الفرار والنجاة، إلا أن عزة نفس المحارب تأبى الهرب وتدعوه لخوض معركته، فيعود إلى الكلاب، يطعن هذا ويهلك هذا، حتى إذا ما جاءت الكلاب المتأخرة هالها مصير زملائها، فأخذت تدور حوله مترددةً في الهجوم عليه. هنا ينطلق بعيدًا في ثقة وزهو، في انطلاقةٍ ليس فيها إسراع الهارب ولا إبطاء المُجْهَد.

ولكن الصورة لا تسير دومًا على هذا النحو؛ فيحدث أن تدور المعركة بين الكلاب والثور وتنتصر الكلاب، ويسقط الثور مدرجًا بدمائه. وتفسير (اختلاف النهاية) لا يأتي من الصورة أو القصة في ذاتها، وإنما يتأتى من السياق الذي ترد فيه هذه القصة، أو هذه الصورة في القصيدة، وفي مجمل الشعر الجاهلي بعامة. ويقودنا فحص سياق مثل هذه الصورة وملاحظة نتائجها داخل القصيدة التي تنتمي إليها وهي (نظامها الأصغر) وداخل مجمل الشعر الجاهلي (نظامها الأكبر)– إلى ملاحظةٍ مؤداها أنه كلما ارتبط ذكر هذا الصراع (الثور والكلاب) بالناقة– حيث تُشَبَّه الناقة التي تَرد أحيانًا في القصيدة بهذا الثور في صراعه– فإن الثور يخرج ناجيًا والكلاب حينئذٍ هي

– الجاحظ: الحيوان. دار الجيل. 1484هـ / 1988م. ج2- ص20.

– د.مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة دراسات أدبية.

– د.نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. مكتبة الأقصى– عمان– 1976م.=

– د.علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها الفنية. دار الأندلس.

– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الحديث. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– عالم المعرفة– العدد (207). الكويت. مارس 1996.

المقتولة، وأما إذا جاءت في سياق الحديث عن الدهر ونوائبه- كما عند شعراء قبيلة هُذَيْل- فالثور هو المقتول. هذا خلافًا لأن يكون الموضوع عن صائد خرج للصيد فإنه غالبًا ما يحقق مأربه ويقتل الثور.

وفي هذا إذا رأينا أن الناقة كثيرًا ما تكون معادلاً للشاعر، يمكننا أن نَتَبَصّر في انتصار الثور روحَ المقاومة والحرص على الحياة. في حين نرى في النهاية الأخرى معاني الفناء ومواجهة الشاعر أو الإنسان للموت.

إن القصة أو المشهد ليس مجرد قصة كلاب تصطاد ثورًا، أو ثورٌ ينجو أو يسقط، ولكنها قصة الإنسان ومعاني الحياة أو الموت. وهو ما نأخذه من هذه الصورة في سياق نصها، وأيضًا من اطّرادها في مجمل الشعر.

(ب) معنى عنصر ما لا يتحدد إلا بعلاقته الخلافية أو التعارضية Opposition مع بقية عناصر النظام.

تقوم البنيوية على أن العناصر أو أجزاء النظام ليست كينونات مستقلة، لها ماهيتها ومعناها في ذاتها، وإنما العناصر أو أجزاء النظام في ضوء البنيوية هي كيانات لا تكتسب هويتها إلا من خلال اختلافها عن سائر عناصر النظام، فالحرف الأبجدي (س) لا يكتسب هويته إلا من خلال اختلافه عن (ش)، فكونه بلا نقاط يعطي له خصوصية لفظه، وأما (ش) فنقاطه الثلاث تميزه عن حرف السين وتمنحه خصوصيته اللفظية، وهكذا مع بقية الحروف.

ويمثل"دي سوسير" لهذا المبدأ من خلال الشطرنج ففي الشطرنج[10]، لا أهمية للشكل المادي الفعلي للملك أو الوزير أو الطابية أو الفرس أو الفيل أو البيدق (العسكري)، ولا أهمية للمادة التي صنعت منها هذه القطع، ولا أهمية لأن يكون فرس كبيرًا وآخر أصغر منه أو

فيه اختلاف عنه مادام من الممكن تمييزه عن سائر القطع، بل إنه قد نستعيض عن فقد اي قطعة بأي شيء آخر كحصوة أو قطعة لا شكل لها من المعدن أو الخشب أو خلافه شريطة ألا تختلط في شكلها بالقطع الأخرى التي لها وظيفة مختلفة، وإلا فستأخذ حينئذٍ وظيفتها، ولا أهمية أيضًا للون الفريقين الأبيض والأسود، إذ يمكن استبدالهما بالأصفر والأحمر، أو بالأبيض والأزرق، أو بالأزرق والأخضر..، أو بأي لونين شريطة اختلافهما حتى يمكن تمييز الفريقين المتعارضين، لأن هذا التعارض هو أساس اللعب. ومن ثم فالهوية ليست مادية، بل هي (وظيفة للفروق التي يشتمل عليها النظام). ومن ثم تُقَدّم اللغة بوصفها نظامًا من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدد عناصرها على أساس شكلي، هذا الأساس الشكلي هو ما يكسب عناصرها هويتها التخالفية أو خصوصيتها. بمعنى أن (هوية) حالتين من حالات (الوحدة اللغوية)، مثل نطقنا مرتين لحرف من حروف اللغة، لا يعني هوية المادة بقدر ما يعني (هوية شكلها). فعلى سبيل المثال: نحن نشعر بأن قطار الساعة الثامنة والنصف المتجه من القاهرة إلى الإسكندرية هو نفس القطار الذي يغادر محطة القاهرة في نفس الموعد متجها إلى الإسكندرية يوميًا، رغم أن القاطرة والعربات والركاب ليسوا هم أنفسهم كل يوم إلا أننا نقول دوما أنه قطار الثامنة والنصف. وما ذلك إلا لأن "قطار الثامنة والنصف" ونعني المتوجه من القاهرة إلى الإسكندرية- ليس هو مادة القطار؛ عرباته بعينها، وركابه، سائقه وإنما (هو الشكل الذي أمكن تمييزه عبر علاقاته بغيره من القطارات). إنه يظل على الدوام "قطار الثامنة والنصف" حتى لو غادر المحطة متأخرًا عن موعده عشرين دقيقة طالما أن الاختلاف بينه وبين قطار السابعة والنصف والتاسعة والنصف لا زال قائمًا.

كــذا الأمر مع نظام الكتابة، فالحرف الأبجدي اللام يمكن أن يكتب بطرق عدِّة: (ل)، (ـــلـــ)، (ـــل)، (لـــ) ويظل في جميع الحالات هو (اللام) طالما أننا نحتفظ له بقيمته (التخالفية) التي تميزه عن الياء والتاء والثاء، إلى أخـره مـــن بقية الحروف، وستظل (ب)، (ـــبـــ)، (بـــ)، (ـــب) هي الباء مادامـــت مختلفة عن التاء والثاء وغيرهما منّ بقية الحروف وأشكال كتاباتها. كذلك يمكن للحرف أن ينطق باختلافات متفاوتة وستظل هذه الصور أو هذه الأشكال النطقية تحمل مسمى (اللام) مثلا، مادامت مختلفة عن السين والشين والباء وسائر الحروف الأخرى.

ويمكن للطاء مثلا أن يختلف نطقها، لأخطاء إرادية أو لاإرادية يختل نطقهـــا ويـــتفاوت ولكن عند حد معين من الترقيق سوف تنقلب (تاءً) وهنا تكـــون هويتها قد ضاعت لأن قيمتها التخالفية عن التاء قد انمحت. إن فكرة "الهوية العلائقية" أو اعتبار علاقة العناصر ببعضها هو ما يمنحها هويتها- تمثل أهمـــيةً فائقة بالنسبة للتحليل البنيوي، لأنه من الضروري عند صياغة قواعد النظام أن نتعرّف على الوحدات التي تمارس فيها القواعد عملها.

ولما كانت اللغة نظـــامًا من الاختـــلافات تحدد فيه العناصر تديدًا كلـــيًّا مـــن خـــلال علاقاتها بعضها مع بعض- فقد كان علـــى رأس هـــذه العلاقـــات ما يسمى (بالتعارضات الثنائية)[11]، حيث يتضمّن كُلُّ مَعْلمٍ فارقٍ الاختيارَ بين مصطلحين بينهما تعارض يكشف عن خاصية فارقة بعينها. فَتُقَسَّم الأصوات اللغوية[12] في اللغة العربية بحسب مقومات عدة منها: وضع الأوتار الصوتية مثلا أي من حيث ذبذبة هذه الأوتار أو عدم ذبذبتها أثناء النطق إلى أصـــوات مهموسة وأخرى مجهورة. والأصوات المهموسة هي أصوات ينفرج فـــيها الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يســـمحان لـــه بالخـــروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثم لا

يـتذبذب الوتران الصوتيان. وهذه الأصوات في العربية هي: ت ث ح خ س ش ص ط ف ق ك هـ.

أمـا الأصوات المجهورة: حيث يقترب الوتران الصوتيان بعضهما من بعض أثناء مرور الهواء وأثناء النطق، فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهـواء ولكـن مـع إحـداث اهتزاز وذبذبات منتظمة لهذه الأوتار. وهذه الأصـوات هـي: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن والواو (في مثل: ولد، حوض)، والياء (في مثل: يترك، بَيْت).

ويأتي وضع الأوتار الصوتية ليكون فارقا بين بعض الأصوات بل هو الفارق بينها، كالذال والثاء، إذ لهما نفس المخرج؛ حيث يوضع طرف اللسان حال النطق بالثاء مثلا بين أطراف الثنايا العليا والسفلي- (الأسنان الأمامية)- بصورة تسمح بمرور الهواء من خلال منفذ ضيق، فيحدث الاحتكاك، مع عدم السماح للهواء بالمرور من الأنف ومع عدم تذبذب الأوتار الصوتية ومن هنا تخرج الثاء صوتًا مهموسًا. أما عند نطق الذال فيحدث نفس الشيء تماما، ولا فرق إلا أن الأوتار الصوتية تتذبذب في حال النطق. ومن هنا نقول أن (الذال هـو النظير المجهور للثاء). وأن (الثاء هي النظير المهموس للذال). وكذا الأمر مـع الـزاي والسين؛ (الزاي هي النظير المجهور للسين)، (والسين هي النظير المهموس للزاي). والأمر نفسه مع الغين والخاء، والعين والحاء. ومن مثل هذه التعارضات الثنائية الموجودة في اللسانيات في دراستها للغة من مثل (مجهور مهمـوس)، وغيرهـا مثل (احتكاكي انفجاري)، (مُفَخّم مُرَقّق) أخذت البنـيوية نظـرتها للأشياء بعامة، (فبحسب مَلْمَحٍ ما يمكننا النظر للأشياء من خـلال حَدّيّـة المتضـادين). واستخدام التعارضات الثنائية ليس مجرد أداة منهجـية فقط، بل هي الأكثر بساطةً وقدرةً على التعبير عن الطبيعة الداخلية للغة.

ولكـــن ميزة هذه النظرة الثنائية وخطرها الأساسي في الوقت نفسه يكمن- كما يقول "جوناثان كلر"- في حقيقة أنها تسمح بتصنيف أي شيء، إذ بمقدورنـــا أن نعـــثر دائمًا في أي عنصرين على ملمحٍ يختلفان فيه، ومن ثم نضعهما في علاقة تعارضٍ ثنائي.

ولكن رغم هذا الخطر ومآخذ أخرى فإن "التعارضات الثنائية" تُمَكّن من تنظيم أكثر العناصر تغايرًا في الخواص. وهذا على وجه الدقة ما جعل من مبدأ الثنائيات مبدءًا شائعًا في الأدب، فعندما نضع شيئين في علاقة تعارض ما، فــإن القـــارئ يجد نفسه مضطرًا لاكتشاف التشابهات والاختلافات الكيفية لإيجـــاد رابـــط مـــا حـــتى يتسنّ له استخلاص المعنى من الربط بين العناصر المتخالفة[13].

ومن هنا يجب أن نستخدم مرونة وقوة هذه الثنائيات بحقّها، بمعنى أن تكـــون هذه التمايزات التي نؤلفها هي (التمايزات الكيفية) وأن تكون ذات صلة بالمادة المتناولة. وهذا حتى لا نقدّم تنظيمًا مصطنعًا للبنية استجابةً لإغراء التعارضات الثنائية في استنباط بِنَىً رائعة.

ومنطق هذه النظرة الثنائية التي بدأت في اللغة- هو ما نقلته البنيويّة إلى حـــيز الأدب، فأخذت تبحث في النصوص عن الثنائيات التي تُنَظِّم البنية، وتبنيها وتُشَكِّل المعنى.

ولنضـــرب مثلاً يبيّن طريقة عمل مثل هذه الثنائيات، من خلال تتبّع ثنائـــية مثل (الحركة السكون) في نَصٍّ شعري لنعاين كيف تدخل في إنتاج المعنى وبناء النص بوصفه وحدة متكاملة تخضع لنظامٍ ما داخليًا. و أيضا يتبدّى لنا جانب من هذا النمط المجرّد الذي يقف خلف النص.

يقول أمل دنقل في قصيدة "السرير"(*):

(*) راجـــع القصيدة بديوانه: أوراق الغرفة(8). ضمن الأعمال الكاملة. مكتبة مدبولي- القاهرة. ط3-1987م. ص372.

1 أوهموني بأن السرير سريري

2 أن قارب " رَغ "

3 سوف يحملني عبر نهر الأفاعي

4 لأولدَ في الصبح ثانيةً .. إن سَطَعْ

5 (فوق الورق المصقولْ

6 وضعوا رقمي دون اسم

7 وضعوا تذكرة الدمْ

8 واسم المرض المجهولْ)

9 أوهموني فصدَّقتُ..

10 (هذا السريرْ

11 ظنَّني مثله – فاقد الروح

12 فالتصقت بيَ أضلاعُه

13 والجمادُ يضمُّ الجمادَ ليحميَهُ من مواجهة الناس!)

14 صِرْتُ أنا والسريرْ ..

15 جسدًا واحدًا .. في انتظار المصيرْ!

16 (طول الليلاتِ الألفْ

17 والأذرعة المعدنْ

18 تلتفُّ وتتمكنْ

19 في جسدي حتى الترفْ

20 صِرْتُ أقدرُ أن أتقلَّبَ في نومتي واضطجاعي

21 أنْ أحرّكَ نحو الطعام ذراعي ..

22 واستبان السرير خِداعي ..

23 فارتعشْ!

24 وتداخل كالقنفذِ الحجريِّ على صمتهِ وانكمشْ

25 قلتُ: يا سيدي .. لِمَ جافيتني؟

26 قال: ها أنت كلّمتني ..

27 وأنا لا أجيب الذين يمرّون فوقي

28 سوي بالأنين

29 فالأسِرّةُ لا تستريح إلى جَسَدٍ دون آخرَ

30 الأسِرَّةُ دائمةٌ

31 والذين ينامون سرعان ما ينــــزلونْ

32 نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

33 أو يغوصوا بنهر السكون!

يقدم هذا النص جدلية الموت والحياة من خلال تجربة المرض، وتُقَدَّم العلاقة مع المرض أو بالأحرى مع الموت من خلال "السرير" الذي يغدو مركبةً تنقل من عالم الحياة إلى عالم الموت، أو يغدو كائنًا خرافيًّا يفتك بصاحبه، تتعقّد فيه تلك العلاقات التي يأخذها الموت أو تأخذها الحياة.

ومن الثنائيات التي يلعب بها النص- واللعب لَذّة مُنْتِجة فَنِّيًّا- ثنائية (الحركة- السكون) تلك التي تستقطب أجزاءً متعددة من النص.

إن الـــنص يتجاوز في المقطع من السطر (9 : 15) حَدَّ الاندماج مع مفـــردات الكون إلى أن تصبح مثل هذه المفردات (ذواتًا فاعلة) لا تعبّر عن نفسها فقط، بل تُحَرِّك الشاعر وتوجهه وتتسلّط عليه، إن السرير يلتصق به، ويضـــمّه، ويحميه، فالسرير ليس فقط كائنًا يتحرك ويسكن، إنه بشرٌ يحنّ إلى إلفه و نظيره فيلصق أضلاعه بأضلاعه. ويتحرّك المشهد على محوريّ السكون والحركة:

- فالسرير (الساكن) يظن (السكون) والموت في الشاعر (المتحرّك).

- (يتحرّك) هذا السرير الساكن فيلصق أضلاعه بأضلاع الشاعر.
- يستسلم الشاعر (المتحرك) إلى (السكون) حينما يجد في هذا الاستسلام الراحة والسَّكَن. "والجماد يضمّ الجماد ليحميه من مواجهة الناس".
- يذوب (سكون) الشاعر في (سكون) السرير: "صِرْت أنا والسرير جسدًا واحدًا في انتظار المصير ".

وتدوم هذه (الحركة) في المقطع (من السطر 16 :19) عبر صورة السرير هذا الكائن الخرافي ذي الأذرع المعدنية التي تعتصر الشاعر، ينشب أضلاعه في جنباته، فيتداوله الألم الجسدي "النزف" والألم النفسي الذي أحس معه بطول الزمان وسأمه، وكأنّ هذا الألم بوجهيه هو المصير الذي انتظره في السطر (15).

ويشهد النص الصراع المباشر بين الحياة والموت، ذلك الصراع المُشَخّص من خلال الحركة والسكون، بدءاً من السطر (20) إلى نهاية القصيدة. إن إرادة الحياة والتمسك بأذيالها تتحول من مجّرد (وهم) في مطلع القصيدة، إلى (وهم) يقع فيه ويعيشه في مقطعٍ تالٍ، إلى (حقيقة) ناصعة: "صِرْتُ أقدر أن أتقلّب في نومتي واضطجاعي". وإذا كانت علاقة السرير بالشاعر في المقاطع السابقة تمثل (الموت) فإن (الحياة) تتدخّل هنا لتوتّر ما بينهما من أُلفة، ومن ثم تُنتَقض جزئيات هذه العلاقة، فيستحيل السكونُ والموتُ حركةً وحياة:

(ظنني مثله فاقد الروح) ←——— (صِرْت أقدر أن أتقلب، استبيان خداعي)

(التصقت بي أضلاعه) ←——— (ارتعش وتداخل).

وتمثل صورة السرير" تداخل كالقنفذ الحجري" قمة الصراع بين الموت والحياة، إذ لا يتحول الموقف إلى مجرّد الجفوة، بل ينسحب الطرف الآخر، ويُشْرِع أشواكه. عداوةً وتَربُّصًا، ويتخير السريرُ/ القنفُذ السكونَ أو

الكمونَ الذي هو شبه الموت دريئةً للحفاظ على الحياة بعيدًا عن هذا المتحرك القابل للموت.

لقــــد بــدأ النص بوهم التلازم بين الشاعر والسرير، وهو تلازم يقتضي السكون، فلا حركة لمريض يلازم السرير، ولكنه يقتضي ما هو أكثر، هــو اســتمرار هذا السكون، وهو حركة بشكلٍ من الأشكال، إذ لا يفلح الانتقال عبر لحظات الزمن المتعددة في تغيير هذا السكون، فكأنه (حركة دائمة لــلحفاظ على وضعٍ وحيد)، وهو ما سوف تنقضه القصيدة في النهاية عندما ترفض هذا السكون، ترفض هذا الاستقرار على وضعٍ من الأوضاع عندما لا تســند للأسرّة صفة (الدوام) إلا مع انفرادها بعيدًا عن البشر. ومن هنا ينأى الســرير مــن السطر الأول عن الدخول في علاقة مصاحبة أو تلازم مع هذا الراحل بالضرورة وهو ما تنبه له الشاعر تمامًا فبدأ النص بهذه المعرفة الكاملة بمعالم الموقف وبدأ بالفعل "أوهموني".

والنهاية التي تجعل للأسرّة صفة الدوام وللبشر صفة الحركة، تجعل من الــــدوام والسكــون قرينًا للبقاء في حين تجعل من الحركة قرينًا للموت والتلاشي؛ إننا بين خيارين: بين السكون/ الموت "أو يغوصوا بنهر السكون" أو الحــركة/ الحــياة "سرعان ما ينــزلون نحو نهر الحياة لكي يسبحوا"، والخيار الأخير تحمل الاستعارة فيه موقفًا ضمنيًا يجعل من هذه الحياة، من هذه الحركة سكونًا مؤجّلاً، موتًا مع وقف التنفيذ.

(ج) الاهتمام بالاعتبارات الآنيّة بالقياس إلى الاعتبارات التاريخية.

كـــان ممـــا أخذته البنيوية عن النموذج الذي أخذت به اللسانيات الاهــتمام بالاعتــبارات الآنــيّة(*) (نســبة إلى الآن) بالقياس إلى الاعتبارات التاريخـية. ولقــد التفتت اللسانيات لقيمة (الآنية) في دراستها للغة في مقابل

(*) يترجم الساكروني Synchronic بالآني أو التزامني أو السكوني.
ويترجم الدياكروني Diachronic بالتاريخي أو التعاقبي أو التطوري.

صفة (التاريخية) التي هيمنت على طريقة النظر إلى اللغة وطريقة دراستها فيما قبل اللسانيات الحديثة، حيث اختُزِلَت دراسة اللغة في دراسة بُعْدها التاريخي فقط أو كادت.

والالتفات إلى اللغة (آنيًا) يعني دراستها من حيث هي مجموعة من العناصر المترابطة في لحظة بعينها. ولَفَتَ إلى هذا الملمح شيئان:

أولهما: أن المتكلم والسامع في لحظة تحاورهما يكونان غافلين تمامًا عن وجودهما التاريخي لصالح حاضر اللحظة، لحظة التواصل؛ "الآن". فالمتكلم لا يستطيع أن يستعمل اللغة وفي نفس اللحظة يفكرّ في بُعْدها التاريخي ومراحل تطورها، سواء على مستوها الصوتي أو النحوي أو الدلالي.

ثانيهما: أن كلاً من المتكلم والسامع مضطر عند لحظة المحاورة إلى تجاوز الوجود الفردي لأجزاء الكلام، فلا يفكّر في الكلمة بمفردها من خلال الجملة، ولا في الحروف من خلال الكلمة، ولا حتى في الجملة مستقلةً عن سياقها. وهذا يقود إلى النظر إلى للغة بوصفها ظاهرة مركّبة تَتنَزّل حتمًا في الزمن الآني لحظة استعمالها، ولا تؤدي وظيفتها إلا عندما ينتفي في وعي مستعمليها كلّ من:

1- وجودها التاريخي عبر الزمن.

2- وجودها الفردي عبر الأجزاء.(14)

ومن هنا كان تأكيد البنيوية على الدراسة التزامنية للظواهر، ومنها الأدب، من حيث هي ظواهر آنيّة تُنتَجُ، تُؤلَّف وتُستَقبَل في لحظةٍ بعينها، وفي سياقٍ بعينه، ويجب أنْ تُدْرَس في هذه اللحظة من حيث طبيعة عناصرها المُركّبَة لها، وطبيعة العناصر فيما بينها. إن الهامّ هو دراسة النظام أو النسق من حيث مكوّناته وعلاقاته.

لقد كان الموقف السابق على البنيوية موقف تاريخي يستند إلى مجرد (التتابع) بوصفه العلة السببية في نشوء الظواهر؛ إذ يتحدد اللاحق في ضوء السابق، ويكون الترابط الزمني تواثقًا بين الأسباب والنتائج، قرانًا بين العلّة وثمراتها. وبهذا تتحوّل كل نتيجة سببيّة إلى سببٍ جديد يُفرِز بدوره نتائج مغايرة للأولى. ولكن البنيوية تقدم نمطًا جديدًا من التفسير السببي يقوم على (تفسير الحاضر بالحاضر)، بعدما كان الحاضر يُفَسَّر بالغائب والمنقضي، بوصفه علّةً له. وتفسير الحاضر بالحاضر معناه أن ارتباط الأشياء بعضها ببعض يعطي لوجودها المشترك وزنًا يقوم مقام السبب من النتيجة[15].

لقد كانت البنيوية معنية على الدوام بذلك النظام الذي يقف خلف الظواهر، أو خلف عمل العناصر في بناءٍ ما، ومن ثم أصبحت العلاقات ذات الصلة التي تعيننا على ذلك هي (تلك العلاقات التي تمثّل وظيفةً داخل النظام أثناء اشتغاله في فترة زمنية محددة). ومن هنا تصبح العلاقة بين العناصر أو الوحدات وأسلافها التاريخيين، أو العناصر والوحدات السابقة عليها تصبح غير ذات صلة بهدف البنيوية، بمعنى أنها لا تقوم بتحديد الوحدات بحسبانها عناصر للنظام. إن قيمة الوحدة وهويتها تتحدد طبقًا لموضعها في النظام، وليس طبقًا لتاريخها.[16]

وليس هذا رفضًا تامًا لكل ما هو تاريخي في فهم الظواهر، بعبارة أخرى ليس رفضًا لدراسة الظواهر في بعدها التاريخي، بل هو فقط إنكار أن تكون الدراسة التاريخية هي الدراسة التي تَدّعي فهم الظواهر في نفسها، وفي جوهرها، أو أن تكون هي الدراسة التي يقتصر عليها فهم الظواهر، أو أن تُقدَّم على ما عداها. إذ يمكن في إطار البنيوية الحديث عن "آنيات متعاقبة"، فلكل "آنية" على محور الزمن بنية مرادفة، فعلى امتداد محور الزمن ثمة بنية

بعينها عند كل لحظة زمنية. ومن هنا يأتي تعاقب البنى وتأتي الدراسة التاريخية أو التتابعية لتكون مقارنةً بين حالتين آنيين متعاقبتين. وعلى هذا النحو يغدو هذا الزمن الذي ترتبط به البنية (زمنًا تقديريًا)[17] أو افتراضيًا لفحص البنية والنظر بشأنها، وكذا يسترد التاريخي أو التعاقبي شرعيته من كونه تتابعًا أو تعاقبًا لحالات آنية أو تزامنية.

(د) العلاقات التركيبية والاستبدالية وعلاقات الحضور والغياب.

تميز اللسانيات بين نوعين من العلاقات في إطار اللغة: هي العلاقات الإدماجيّة والعلاقات التوزيعيّة.

1- العلاقات الإدماجية:

وهي العلاقات التي توجد بين العناصر التي تنتمي إلى مستويات مختلفة. ففي جملة مثل "نجح محمدٌ" ثمة علاقة إدماجيّة بين الأصوات: النون والجيم والحاء لتكوين وحدة صرفية هي الفعل "نجح"، وكذا الأمر مع الأصوات: الميم والحاء والدال لتكوين العَلَم "محمد"، وأيضًا ثمة علاقة إدماجية بين هذه الوحدات الصرفية معًا لتكوين بناء نحوي على مستوى أعلى هو الجملة الفعلية المكوّنة من الفعل والفاعل.

ومن هنا فإن شكل وحدةٍ ما: هو تركيبها من مكونات أدنى، أما معناها: فهو قدرتها على الاندماج في وحدة من مستوى أعلى. ومن هنا ينهض التحليل البنيوي- كما يقول جوناثان كلر[18]- على افتراض إمكانية تفتيت الوحدات الأكبر إلى مكوناتها، حتى يمكن في النهاية الوصول إلى التمييزات الوظيفية الصغرى.

2- العلاقات التوزيعيّة:

وهـــي العلاقة بين العناصر التي تنتمي لنفس المستوى. وبيان القدرة الإدماجية لأحد العناصر يقتضي تحديد علاقاته التوزيعية. بعبارة أخرى علاقاته بغيره من العناصر التي تنتمي لنفس المستوى.

وثمة نوعان من العلاقات التوزيعية هي:

1- العلاقات التركيبية أو التتابعية Syntgmatic

2- العلاقات الاستبدالية أو الترابطية Paradigmatic

[1] العلاقـــات التركيبـــية أو التتابعية: هي العلاقات التي تتعلق بإمكانية التألـــيف بـــين المكوّنـــات. بعبارة أخري هي علاقات ترتبط بالحركة الأفقيّة للكـــلمات عبر زمن نطق أو قراءة الجملة بما يسهم في تحديد معناها، بحيث لا ينكشـــف معـــني أي جملة من الجمل إلا بالتتابع الواقع بين الكلمات، والذي ينتهي مع الكلمة الأخيرة في الجملة أو الجمل.

[2] العلاقات الاستبدالية أو الترابطية: هـــي علاقة تقوم على صلة الكلمة الحاضـــرة في الجملـــة بغيرهـــا من الكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها. إنها العلاقة التي تحدد إمكانية استبدال كلمات أخرى مكان هذه الكلمة.

إن الكـــلمات لا تترتب في الجملة فقط نتيجة تتابعها بل نتيجة عملية اختـــيار بين قائمة من الكلمات تتفاوت في درجة صلاحيتها للحصول في هذا الموضع أو ذاك.

ففـــي جملـــة مثل: "جاء الرجل ضاحكًا" تنشئ كل كلمة في الجملة علاقـــات تركيبـــية مع الكلمات المجاورة لها في نفس التتابع الكلامي، فترتبط كلمة "الرجل" بكلٍ من الفعل "جاء" والحال "ضاحكًا"، وكذا ترتبط بكلمات أخرى تشكل قائمة أو قوائم استبدالية، وتتفاوت هذه القوائم في مدى اعتياد

استبدال كلماها بهذه الكلمة في هذه العبارة. فمعتاد مثلاً تبديل كلمة الرجل في هذه العبارة مع مفردات القائمة التي تضم (الولد، الفتى، الشيخ، الصبي)، ومعتادٌ أيضًا أن ترتبط كلمة ضاحكًا بقائمة استبدالية تضم كلمات مثل: (متبسمًا، متفائلاً، باكيًا، حزينًا،..). ومعتاد كذلك أن يتبادل الفعل جاء في هذه العبارة مع مفردات القائمة التي تضم: (طلع، ظهر، بدا، أتى،..) ولكن ثمة قوائم استبدالية أخرى ترتبط بكل كلمة في هذا السياق تتفاوت في درجة مألوفيتها لأن تحل إحدى كلماها محل هذه الكلمة. فقد نقبل في مثل هذه الجملة استبدال كلمة الرجل بكلمة من كلمات القوائم التالية (الزمان، الدهر، الصباح،..) أو (الفرح، الأمل، الودُّ،..) ونضع هذه الإمكانيات تحت باب المجاز أو خلاف الحقيقة. ولكننا نكاد لا نقبل- للآن على الأقل طبقًا للشائع- استبدالها بكلمة من الكلمات: (الحائط، الكرسي، المنشار،..).

وإذا كانت العلاقات التركيبية أوالتتابعيّة "علاقات حضور"؛ حيث تُقَدِّمُ كلماتٍ قائمةً بالفعل في نفس الوقت ضمن سلسلة من العناصر قائمة بالفعل- فإن العلاقات الاستبداليّة أو الترابطيّة "علاقات غياب" إذ تُقَدِّمُ كلمات كان من الممكن لها أن تحل بصورةٍ أو بأخرى محل هذه الكلمات المترابطة معها بعلاقات خاصّة، إنها تجمع بين عددٍ من العناصر بصورة غيابية ضمن سلسلة وهمية موجودة بالقوة مجالها الذاكرة.

ولا يظل المعنى رهين العلاقات التركيبية فقط، بل إن الكلمات الغائبة تظل مؤثرة أيضًا في الكلمات الحاضرة، وعلى نحوٍ تُسهم فيه الكلمات الغائبة في تحديد معنى الكلمات الحاضرة. بعبارة أخرى، يعتمد معنى أي وحدة على الاختلافات بينها وبين هذه الوحدات الأخرى التي كان من الممكن أن تحل محلها في هذا الموضع من الجملة.

هــذه النظرة اللسانية انتقلت أيضًا إلى حيز الرؤية البنيويّة للنصوص الأدبيّة، سواء بالنظر للغة نفسها التي تشكل العمل والنظر للمفردات في ضوء هــذه العلاقــات، أو مَدّ البصر نحو الوحدات الأكبر كالاستعارات والصور والرموز، حيث يشتبك الرمز مع رموز أخرى كثيرة غائبة. إن الحقيقة القائمة في النص تقتضي حقائق أخرى كثيرة تستدعيها وتترابط معها.

ولــيس معنى ذلك تفاوتًا مطلقًا للعناصر بين الحضور والغياب، فربّما كانــت بعض العناصر شديدة الحضور بغيابها، إن الضلع الغائب من مُرَبّعٍ هو أشد الأضلاع وضوحًا، وهو أكثر ما يستلفت انتباهنا، حتى أننا نسميه (مربعًا ناقصًا ضلعًا). إن الزِّرَّ الغائب من قميصٍ قد يكون شديدَ الحضور بهذا الغياب، بل لعل غيابه يكون أكثر إثارة للانتباه من حضور سائر الأزرار أو حضوره هو نفسه.

(هــ) التفرقة بين "اللغة" و"الكلام" وتبلور مفهوم "الكفاءة الأدبية":

تفرّق اللسانيات بين "اللغة" و"الكلام" باعتبار أن: اللغة هي مجموعة القواعــد والمواصفات التي تشكّل النسق المجرّد أو النظام الموجود في الذهن لما ننطق به من كلمات وجمل وعبارات. أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذا النظام في الكــلام أو الكتابة. إن قولنا: "ضَرب محمدٌ زيدًا"- من حيث معنى وقوع الضرب منْ قِبَل محمد على زيد- هو كلام. أما كون ضَرَبَ فِعْل ومحمد فاعل وزيدًا مفعولٌ به- فهو مِنْ قَبِيْل اللغة. والكلام السابق نمطٌ من أنماط تحقق هذا الجانب من اللغة الذي هو نمط الجملة السابق الذي هو (فعل وفاعل ومفعول). ويمكن أن ننتج عددًا هائلاً من الجمل من (الكلام) على هذا النمط من (اللغة)، مثل: ضرب محمدٌ عليًا وضرب زيدُ محمدًا، ضربت هند عليًا، وضربت فاطمة هــدى.. وأكــل الطفل التفاحة، وقاد الولد الدراجة، وأدار الفتى المحّرك، وهكذا

ولكـــن العلاقـــة بينهما ليست تمامًا على هذا النحو من البساطة أو الاســـتقلال؛ فـــإذا كانت اللغة هي النظام أو النسق المجرّد الذي يقع خلف الكـــلام، فإن الكلام هو التجلّي الفعلي له. وإذا كانت اللغة هي النظام الذي يحدد طبيعة الكلام وطبيعة كل واقعة فردية، فإن هذه اللغة لا وجود لها بعيدًا عـــن الكلام أو عن تحققاتها الفعلية. ومثال هذا ما نجده في الفارق بين مفهوم العدالة وكون فلانٌ عدلاً، فرغم أن العدالة مفهوم مُجَرّد إلا إننا لا نلمسه إلا مـــن خـــلال تحققاته الفعلية في الأفراد وتجاربهم وسلوكهم، وهذا السلوك في نفس اللحظة هو تطبيق لهذا المفهوم المجرد الذي هو العدل.

ومثل هذه التفرقة تُفَسّر عددًا من المعطيات منها:

– أن معرفةَ لغةٍ ما لا تعني النطق أو التلفّظ بمجموعة من التلفّظات تنتمي إلى هذه اللغة، وإنما تعني المعرفة العميقة بمجموعة من القواعد والمعايير التي تمكننا من فهم مثل هذه التلفّظات وإنتاجها. أن نَعْرف لغة يعني أن نَتَمَثّل نظامها.

– أيضًا، لما كانت اللغة هي القواعد التي تقف خلف الكلام الذي هو الواقعة أو الســـلوك أو الحدث فإنها هي التي تحكم عليه بالصواب أو الخطأ، وللكلام أن يأتي مطابقًا لها أو لا يأتي.

وينبني على هذه التفرقة أيضًا قولنا بأن الكلام لم يَسْتَنْفِد كل تجلّيات اللغة، إذ تضم اللغة جُمَلاً وأساليب ممكنة لم يَنْطق بها أحد من قبل، وهي جمل يمكن أن نعـــيّن لهـــا معنىً وبنية نحوية؛ فقد يحدث أن ينطق البعض إما صدفةً أو عمدًا جُمَلاً يمكنه التعرّف على خطئها النحوي طبقًا لما هو مقرر من القواعد، ويمكنه أن يُعَيِّن معناها. كذا يمتلك متكلم اللغة قدرةً على فهم الجمل التي لم تصادفه أبدًا– تفوق قدرته على النطق بهذه الجمل التي لم يُنْطق بها من قبل.

وعن هذه الكفاءة اللغوية التي تحدث عنها اللسانيون أخذت البنيوية في مجـــال الأدب مفهومها عن "الكفاءة الأدبية". فلو أن أحدًا استمع لجُمَلٍ ما

باعتبارها مجموعة من الأصوات المتوالية فإن فهمه لها بوصفها جملاً ذات معنى اقتضى منه أن يستدعي إلى ذهنه مخزونًا هائلاً من المعرفة- الواعية و اللاواعية على حدٍّ سواء- بالأنساق الصوتية والصرفية والنحوية، حتى يستطيع إدراج هذه الأصوات في كلمات أو الكلمات في جمل حتى يصل إلى هذا المعنى. وطبقًا لذلك يكون معنى هذه المتوالية هو ما تَوَصّلنا إليه في ضوء نظامنا اللغوي، في حين سوف تغدو نفس المتوالية الصوتية مجرد (هراء) في ضوء لغة أخرى، أي لدى شخص آخر ليس لديه من المخزون ما يهيئه لمعرفة معناها. إن مثل هذا المخزون هو ما يعطيه القدرة على تحديد بنية هذا الكلام وخصائصه بما يعينه على تحديد معناه. فالكلمة الشائعة والمتداولة "عِيْش" تعني كلمة "خُبْز" إلا أن الأولى مرتبطة بالعامية والطابع الشفوي، والأخرى مرتبطة بالفصحى والكتابة. والكفاءة اللغوية تجعل المستمع يميز بينهما وبين إيحاءاتهما المتباينة في السياقات المختلفة مع تطابق دلالتهما. ولعل ما يحدث في إطار اللغة بعامة هو ما يحدث في إطار النصوص الأدبية، إذ تتطلب- بادئ ذي بدء- نفس ما تتطلبه اللغة من كفاءة لغوية لفهم لغة النص أو بالأحرى لفهم النص بوصفه (لغة). ولكن ليس هذا فقط، فليس معنى أننا فهمنا لغة النص الأدبي أننا فهمنا النص الأدبي ذاته، بعبارة أخرى إن فهم اللغة في النص الأدبي لا يعني أننا فهمنا الأدبية فيه، فهما غير متطابقتين؛ ذلك أن (الأدب نظام إشاريٌّ من الدرجة الثانية) بمعنى أنه نظام مُرَكّب؛ فهو لا يبدأ كاللغة مانحًا الأشياء أسماء، وإنما يبدأ من الأسماء ليمنحها دلالة تتجاوز معناها الأوّلي في اللغة اليومية. فلا تكون الناقة أحيانًا في القصيدة الجاهلية على سبيل المثال ناقةً عاديةً إنما تشير إلى ذات الشاعر وتجسد أزمته. إن الأدب (لغة مبنية على لغة)، (لغة ثانوية تتخذ من اللغة بمفهومها التواصلي المعتاد أساسًا تبني به لغة أخرى بطريقة أخرى أكثر تعقيدًا هي لغة النص الأدبي).

وقد يكون من الصعب معرفة الحد الذي تتوقف فيه معرفتنا على معالم هذا النظام الثانوي، أو بعبارة أخرى الحد الذي تعجز عنده معرفتنا بنظام اللغة المعتاد عن أن تبلغ بنا المعرفة العميقة بأبعاد ما هو أدبي في النصوص، ولكن هذا لـــن يحجب أبدًا الاختلاف البَيِّن بَيْن "فهم لغة قصيدة، أي القدرة على ترجمة هذه القصيدة ترجمة تقريبية إلى لغة أخرى ، وفهم القصيدة ذاتها"[19].

إنـــنا لكي نفهم نَصًّا أدبيًّا، علينا أن نجلب إليه- كما يقول "كلر"- فهمًا ضمنيًا بعمليات الخطاب الأدبي التي توجهنا إلى ما يتعين البحث عنه، إنها مجموعة من العمليات والعلاقاتَ المتشابكة التي تهدينا إلى طريقة عمل اللغة في النصـــوص الأدبـــية بحيث تنتج نَصًّا يدخل في حيز الأدب، إنها معرفة تقتضي (الإحاطة بأعراف الكتابة التي تجعل منها كتابة أدبية).

وبـــدون هذه الكفاءة الأدبية التي تؤهله لذلك لن يكون قادرًا على معـــرفة ما يتوجب عمله بمجموعة من الكلمات والعبارات التي ربما تبدو في مجملها وفي علاقاتها معًا (غريبة)، رغم فهمه لكل كلمة أو ربما لكـــل جملـــة على حدة، حتى ولو كان فهمًا مشوشًا، ولن يكون قادرًا على قراءتها بوصفها أدبًا.

إن مـــثل هذا القارئ إذا كان قد أتيح له تَمَثّل "نحو" اللغة الذي به يستطيع فهم الجمل والعبارات ويقيم بناءً على ذلك تواصلاً، فلم يُتَح له بَعْد تَمَـــثّلُ "نحـــو" الأدب الذي به يستطيع تحويل مثل هذه الجمل والعبارات إلى بنـــيات أدبـــية. كما أنه ليس من الضروري لمتكلم اللغة أن يكون على دراية نظـــرية بقواعد إنتاجها بل يكفيه كي ينتج كلامًا سليمًا تلك المعرفة الضمنية بنظام اللغة، وهذه المعرفة الضمنية معرفة (حدسيـــــة) تمكنه من العمل داخل الـــنظام، وتمكنه من إنتاج جُمل جديدة على غرار الجمل التي أنتجها سلفًا- نقـــول إن الأمر مع الأديب على هذا النحو أيضًا فليس من الضروري له أن

يكـــون على دراية نظرية بقواعد إنتاج النصوص الأدبية بل يكفيه تلك المعرفة الضمنية الحدسية بما يخلق "الأدبية" في النصوص.

رابعًا: ملاحظات على هامش البنيوية:

يحدث أحيانًا أن تهاجم البنيوية من قِبَل البعض بدعوى (تجاوز العصر لهـــا)، أو أنهـــا ماتت في الغرب الذي نشأت لديه. وفي الإجمال لم تعد أحدث المدارس النقدية.

ولكـــن مثل هذه النظرة تقوم على جملة أخطاء ومغالطات منها: إنها تـــنظر إلى المدارس والاتجاهات والنظريات النقدية على أنها نوعٌ من "الموضة" تذيع وتنتشر، ثم تخبو وتنتهي. إن النظرية النقدية ليست كتسريحات الشعر أو أنماط الأزياء. وما نُعَوِّل عليه في النقد ليس في جدّة النظريّة أو قِدَمها، ليس في ذيوعهـــا أو عدم انتشارها، وإنما المعوّل في ذلك هو قدرةُ النظريّة على الإجابة عـــلى أسـئلتنا، قدرتُها على أن تؤدي بنا إلى نتائج نعتقد في صوابها ودقتها العلمية طبقًا للمنهج الذي نلتزمه.

والنظريات النقدية لا ينسخ بعضها بعضًا؛ بمعنى أن النظرية الجديدة لا تـــأتي لتلغي تمامًا ما قبلها، أو تقضي ببطلانه لتُرْسي حُكْمًا جديدًا. إن المعرفة العلمـــية معـــرفةٌ تراكمـــيّة، ولم يكن لنصل فيها إلى الموقع الحالي دون المرور بالمراحل السابقة.

إن مســيرة النظريات العلمية قائمة على التوالد مهما كانت المسافة بعيدةً بين النظريات، إن النظرية قد تكون سببًا للنظرية المضادة لها، فكونها رد فعل يعني أنها استمدت قيمتها من مخالفتها، لقد تَوَلَّدَت في النهاية عنها، بل إن الطفـــرة دومًـــا تستند إلى نظامٍ ما تستمد من مخالفَتِه قيمَتَها وموقعَها. وقد لا يمكـــن بحـــال فهـــم "التفكـــيك" عـــلى ســـبيل المـــثال دونما إحاطة وافية بالبنيويّة.

إن البنيوية لا تزال خاصةً مع تطور صيغتها ونماذجها تقدم عونًا كبيرًا للباحث الأدبي فضلاً عن كثير من المجالات المعرفية الأخرى.

وقد تُهاجم الدراسات البنيوية في حقل الأدب خاصةً بدعوى "الجفاف" والإمعان في التفصيلات وتتبع الجزئيات فضلاً عن الوقوف عند حيز النص محل الدراسة دون أن تتعداه إلى ما هو خارج عنه.

ولكن مثل هذه النظرة تتجاهل التفرقة بين كتابتين حول النص الأدبي؛ كتابةٍ تضع نصب عينها تقديم أسلوبٍ "جميل" يحاول أن يضاهي جمال النص محل الدراسة بلغة تحمل من التقنيات ما يحمله النص المدروس، وكتابةٍ أخرى معنيّةٍ بتقديم "معرفة" بالنص الأدبي، هذه المعرفة تبتغي أن تكون موضوعية. وتقديم المعرفة هاجس يختلف عن الانشغال بملاحقة جماليات أسلوب النص بجماليات أخرى يكتنزها المقال النقدي الذي يدور حوله. والبنيوية مشغولة بمثل هذه المعرفة الموضوعيّة. والنقد في هذه الممارسة فرعٌ من العلم لا الإبداع الأدبي، إن الناقد لا يكتب أدبًا، وإنما يَدْرسه بما في الدّرس من سعيٍ نحو الانضباط.

كما أن بعض التطبيقات الآلية والسطحية للبنيوية لا تعني أن البنيوية آلية وسطحية وقوالب وأدوات جاهزة، فلكل النظريات والمدارس النقدية تطبيقات جيدة وأخرى سيئة.

ولنا أن نعلم أن كل ما يكتب من نقد تحت اسم البنيوية، ليس من اللازم أن يكون مقصودًا به على الدوام التوجه للقارئ العادي الذي يحكم عليه بالصعوبة والجفاف وعدم الوضوح، فالأمر هنا كما هو الشأن في سائر العلوم والمعارف فيه ما هو للمختصين، وفيه ما هو للقارئ العام رغم أن الموضوع يتصل بالجميع دون استثناء، ولكن لكل حوار دائرته التي لا يتعداها بحسب العلم والاهتمامات. فأمور الصحة والطب تخصّ الجميع، ولكل منا أن

يأخذ منها بَطَرف يتناسب مع حدود علمه، وإلاّ فماذا سيفهم القارئ العادي لو أنه تصفّح مجلّةً طبيّة متخصصة، وماذا سيستوعب، في حين أنه قد يستوعب تمامًا ما تقدمه له الصفحات المهتمة بالصحة والطب في الصحف والمجلات غير المتخصصة، وما هذا إلا لأن المقصود حينئذٍ بالخطاب هو هذا القارئ العادي. وعلى هذا النحو يكون حال الناقد؛ فهو قد يتوجه بخطابه للقارئ العام متناولاً العمل الفني بالتحليل والتقويم وشرح ما يَغمُض ويكشف عن دلالته، مؤديًا في ذلك (وظيفة تثقيفيّة)[20] للقُرّاء باعتباره صاحب رسالة فكرية، هي أن يفيد الناس بما اجتمع لديه من خبرة في حقل اهتمامه، وهو حقل الأدب. وهو ما نجده في الصحف اليومية، أو لدى بعض الكتاب من شُداة الأدب، أو ما قد يُذاع عبر أجهزة الإعلام. وقد يدخل في هذا الحيز ما تَحدّث به د.طه حسين عن الأدب العربي القديم، وجمعه في كتاب "حديث الأربعاء".

وقد يمارس الناقد (وظيفة توجيهية) عندما يتحدث في حوار جدلي مع المبدع أو من كان في حُكمه- حول الإبداع والمسئولية الإبداعية والنقدية وما أبدعه الفنان من جماليات ورؤى.

وللناقد أيضًا أن يدخل في حوارٍ مع رفيقه الناقد، فيشتركان معًا عبر النص الأدبي في إنتاج معرفة نقدية وهو ما يتطلب تَسَلّح الناقد بكل المعارف المحيطة بالنقد في أدق معالمها. والحوار هنا يلتفت كثيرًا إلى "المنهج" في العملية النقدية، والتأسيس القوي للمفاهيم التي تقف كخلفيات وراء العملية النقدية التي هي عملية علمية. ووظيفة الناقد حينئذٍ (وظيفةٌ معرفية).

وللناقد ألا يتخصص في وجهة بعينها من الوجهات الثلاث السابقة، وله كذلك أن يكتب تحت أي وظيفةٍ يشاء. ومنها هذه الوظيفة الأخيرة، تلك الوظيفة المعرفية، التي يخص فيها بحواره أقرانه من النقاد الذين يملكون نفس

ادوات الحوار ولهم نفس الاهتمامات والانشغالات. والناقد حينئذ لا يخاطب القارئ العام الذي لا تعنيه كثيرًا مسائل المنهج والمنهجية والعلمية.

ومعظـــم ما يُكتب في إطار البنيوية يدخل في هذا الإطار، وهنا ليس بُمستَغرَبٍ تمامًا ألا يستوعب مَنْ هم خلاف النقاد- جل ما يكتب في البنيوية حق لو كان المبدع نفسه صاحب العمل.

والمخططـــات أو الرســـوم و الأشـــكال الهندســـية أيضًا مما قد يثير الإحساس بالغرابة وربما الغربة إزاء النقد البنيوي، ولكن قد يغيب عن الذهن ان مـــثل هذه الأشكال والرسوم وسيلة من وسائل إيضاح الفكرة وتأكيدها يقصدها الناقد دون تكرار صريح للكلام.

إذ إن الرسوم والمخططات تقدم الفكرة من خلال نسقٍ بلاغي مغاير لنســـق التواصل اللغوي المعتاد(21)، ومن ثم تُمثَّل الفكرة في الذهن من خلال مزيجٍ من نسقين إشاريين مختلفين؛ نسق اللغة، ونسق بصري ممثلاً في الأشكال والرسوم والمخططات. والقيمة الكبيرة التي يمكن لها أن تؤديها هي أن تَعبّر عن الفكرة بلغةٍ بعيدة عن التباسات الحقيقة والمجاز، وحق ينأى الناقد بكلامه عن احتمالات تأويلٍ لا يقصدها ولا يريدها.

وعـــلى هـــذا النحو فهذه المعادلات والأشكال والرسوم ليست هي "البنية" وإنما هي "صياغة ما" للتعبير عنها، هي ترجمة لها في صيغة رياضية جبرية أو هندسية أو خطيّة، لا تُقدّم من باب الترف أو المخالفة، إنما يجب أن تضيف الجديد إلى فهم النص وعلاقاته التي يقررها النقد، أو تمنع احتمال سوء فهم أو تخـــتزل الكثير من الكلام والصفحات في حيزٍ محدود تُركّزُ ما يقال وتُجسّده بَصَريًّا.

وممـــا هو ملحوظٌ أيضًا في الدراسات البنيوية هذه الإحصاءات التي يلقاهـــا القـــارئ حول بعض ظواهر الأدب أو مقومات لغته كالأصوات أو

المفــردات والتراكيب أو معاني ودلالات خاصة، وهو ما لم يعهده القارئ في الأدب الــذي يراه مقابلا للعلوم الرياضية والصيغة الحسابية. ولكن البنيويين عــلى غير ذلك، فهم يرون أنه إذا كان الأدب فنًا فإن دراسة الأدب يجب أن تكــون عــلما منضبطًا. ومن ثم يجب أن نُفرّق بين الأدب والدراسة العلمية لــلأدب الــتي لهــا أن تتوسل بما تشاء من طُرُقٍ وإجراءات حتى تَتوَصّل إلى إجابــات للأسئلة التي هي معنيّة ببحثها. هذا فضلا عن دخول الإحصاء نفسه في مجــال كثير من العلوم الإنسانيّة كالاجتماع وعلم النفس. إن الإحصاء لا يحيل النص أو القصيدة مثلاً إلى أرقام ونِسَب، وإنما يُقدّم تصوّرات وأدِلّة على رؤيــة الــناقد حول النص، ويضبط رؤيته المنهجيّة التي يسعى فيها إلى تقديم معرفة موضوعية.

ولــيس الإحصــاء هدفا في ذاته، بل لابد للناقد حتى يتوخّى مزالق الإحصــاء، وحتى لا يَبْعُد عن منهجية التعامل مع النص أن يكون على وَعْيٍ بالإجابة عن الأسئلة الثلاث الآتية:

1- لِمَ نُحْصي؟
2- ماذا نُحْصي؟
3- كيف نُحْصي؟

فــلا بــد أن يضــع الــناقد يــده أولاً على الظاهرة الأدبية التي يَــوَدّ استكشافها، وأن يكون قد التمسها بحدسه وخبرته، فيأتي الإحصاء بمثابة البرهنة على هذا التصور الجمالي الذي التمسه الناقد بالحدس.

وليس للنقد أن يُحْصي كُلّ شيءٍ في النص، وإلا لما قَدّم النقد شيئًا، ولمــا أمكن ملاحظة الاختلاف الحقيقي بين النصوص. ويبقى على الناقد أخيرًا أن يتخَــيّر الإجــراء المناســب للإحصاء أو الطريقة المناسبة لرصد الظاهرة

المدروسة وتجلياتها المختلفة بدقّة، وهذا حتى يتوصل إلى نتائج تقدم له إجابة أقرب إلى الدقة حول تساؤلاته فالمعوّل في الإحصاء ليس الحصر وإنشاء الجداول وإنما في القدرة على الاستفادة من هذا الإحصاء في تفسير الظواهر وبلورتها.

الحواشي

(1) د. زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . مكتبة مصر. ص 7.

(2) راجع د. صلاح فضل: نظرية البنائية. مكتبة الأنجلو المصرية – طـ2 – 1980 – ص 176.

(3) مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الكبير.

(4) مرتضى الزبيدى: تاج العروس من جواهر القاموس. دار الفكر. 1414هـ/1994م.

(5) ابن منظور: لسان العرب. دار صادر – بيروت.

(6) التعريف للدكتور جابر عصفور بالمسرد السابق غير أننا استبدلنا معنى "المحايثة Immanence" بالانبثاق . فالنص يقول: "له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق". والمحايثة مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء، (من حيث) هو ذاته، في ذاته، فالنظرة المحايثة نظرة تُفسِّر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها، وهذا المعنى يؤديه تعبير (الانبثاق) وهو اختيار د.صلاح فضل في كتابه "نظرية البنائية" ص 197.

(7) راجع د.جابر عصفور: السابق. ص 413.

(8) حول تعريف جان بياجية للبنية وخصائصها يراجع:

- جان بياجيه: البنيوية. ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري. منشورات عويدات– بيروت/باريس. طـ4 – 1985م. ص 8.
- د.زكريا إبراهيم : مشكلة البنية . ص 3.
- د.صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية. طـ2 – 1980. ص 187.

(9) راجع : الشعرية البنيوية: جوناثان كلر. ترجمة السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع – طـ1 – 2000. ص 21.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the study of Literature, carnell university press. I Thaca, New York. 1975 p.3.

(10) راجع : فرديناند دي سو سير: دروس في علم اللغة العام ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. بيت الموصل. العراق – 1998. ص 106. جوناثان كلر: فرديناند دس سويسر (أصول

اللسانيات الحديثة وعلم العلامات). ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية – 2000 م. ص 84: 79.

(11) راجع: جوناثان كلر : فرديناند دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة. ص 153.

(12) يــراجع في مثل ذلك عدد كبير من كتب الأصوات في مجال علم اللغة: منها د.كمال بشر: الأصوات العربية. مكتبة الشباب.

(13) جوناثان كلر: السابق. ص 33.

(14) راجع د. عبد السلام المسدي: قضية البنيوية. ص 12، 13.

(15) د.المســـــدي: السابق. ص 2. ولمزيد من التوسع يراجع لنفس المؤلف: مباحث تأسيسية في اللسانيات. ص 191: 213.

(16) راجع جوناثان كلر: الشعرية البنيوية . ص 30.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics, p. 12.

(17) د. المسدي : قضية البنيوية. ص 24.

(18) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية. ص 31.

Jonathan Culler: Structuralist Poetics, p. 13.

(19) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية. ص 146.

Ibid, P: 114.

(20) حول التفصيل في وظائف الناقد يراجع: د.عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة. بحث في الخلفيات المعرفية. الناشر: مؤسسة عبد الكريم عبدالله للنشر والتوزيع – تونس – 1994م. ص 140:145.

(21) راجع د. المسدي: قضية البنيوية. ص 59، 60.

مراجع

(1) عصــر البنــيوية. إديــث كريزويل. ترجمة: د.جابر عصفور. دار سعاد الصباح. ط1-1993م.

(2) نظرية البنائية في النقد الأدبي. د.صلاح فضل. مكتبة الأنجلو المصرية.

(3) الإناســة البنيانية. كلود ليفي ستروس. ترجمة: حسن قبيسي. المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء)- ط1- 1995م.

(4) الــرؤى المقــنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعرالجاهلي د.كمال أبو ديب. سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1986م.

(5) مقدمــة في نظرية الأدب. تيري إيجلتون. ترجمة: أحمد حَسَّان. سلسة كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. مصر. سبتمبر 1991م.

(6) في البنــيوية التركيبــية دراسة في منهج لوسيان غولدمان. د.جمال شحيد. دار ابن رشد للطباعة والنشر. ط1- 1982م.

(7) تأصــيل الــنص. المنهج البنيوي لدى لوسيان جولدمان دراسات في المنهج. محمــد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري- حلب. ط1- 1997م.

(8) البنــيوية وتجلياها في الفكر العربي المعاصر. إبراهيم محمود. دار الينابيع للنشر والتوزيع-1994م.

(9) نظريات معاصــرة. د.جابر عصفور. الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1998م.

(10) مشكلة البنية. د.زكريا إبراهيم. مكتبة مصر.

(11) البنــيوية. جــان بياجــيه. ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري. منشورات عويدات- بيروت- باريس- ط4- 1985.

(12) الشعرية البنيوية. جوناثان كلر. ترجمة: السيد إمام. دار شرقيات للنشر والتوزيع-ط1 -2000.

(13) قضية البنيويــة. د.عبد السلام المسدي. دار الجنوب للنشر- تونس- ط1- 1995.

(14) بين الفلسفة والنقد. د.شكري عياد. منشورات أصدقاء الكتاب. مصر.

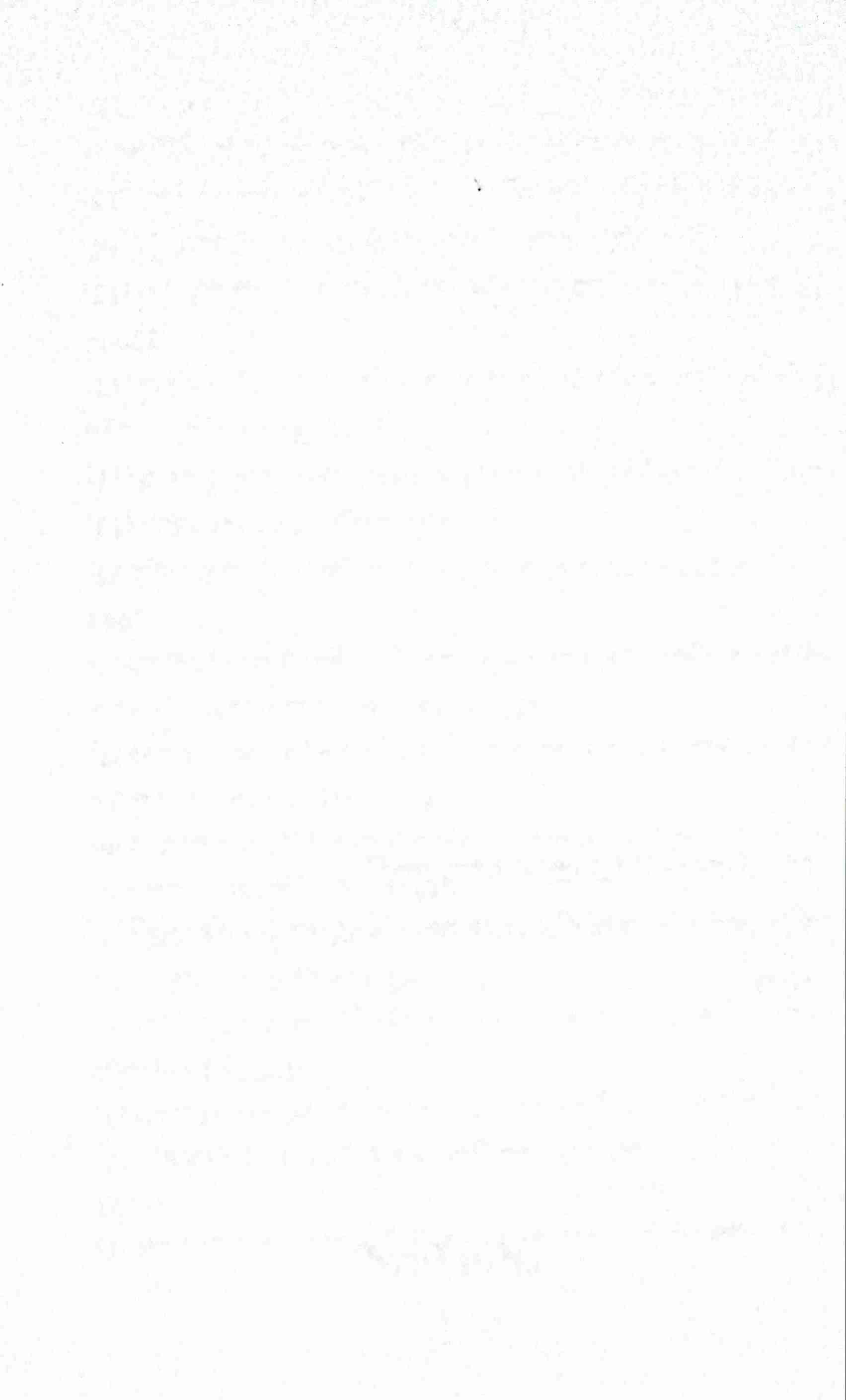
(15) البنيوية وما بعدها. من ليفي شتراوس إلى ديريدا. تحرير: جون ستروك. ترجمة: د.محمد عصــفور. المجلــس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت سلسلة عالم المعرفة- العدد (206).

القراءة والتلقي

مقدمة.

أولاً: "هانز روبرت ياوس": إعادة بناء تاريخ الأدب في ضوء التلقي.

ثانيًا: "ولفجانج إيزر": القارئ بانيـــاً للمعنى.



القراءة والتلقي

مقدمة:

شـــهدت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات من هذا القرن جُهْدًا مــلحوظًا في توجيه البحث الأدبي صوب المتلقي. وذلك بطرح رؤى مغايرة حــول تصور أدبية النص وتاريخ الأدب وإنتاج المعنى، وهذا خلافًا لما طرحته بعض الاتجاهات كالشكلانية والبنيوية.

وعــلى رأس هذه الجهود تأتي نظرية التلقي- الألمانية المنشأ- والتي عَــبّرت عنها بقوة كتابات كل من "هانز روبرت ياوس"، و"ولفجانج إيزر" بجامعــة "كونســتانس" بألمانيا. وقَدَّم كل منهما أطروحات تنظيرية متماسكة حــول الــتلقي، وكــان لكــل منهما اتجاهه واهتماماته الخاصة داخل حقل الدراسات الأدبية بعامة.

ولا يعــني الاقتصــار هنا على نظرية التلقي في صيغتها الألمانية التي خرجــت بها أنها هي وحدها التي اهتمت بالمتلقي أو صاغت حوله آراءً هامة، فثمة آراء أخرى معاصرة لها، وأخرى طُرِحت قبلها اهتمت بالمتلقي ودوره في العملــية الأدبــية وكانــت هذه الآراء مع النقد والتعديل أساسًا لــ" إيزر" و"ياوس". فلكلٍّ من "رومان إنجاردن" في فلسفته الظاهراتية(*)، و"هانز جورج جادمر" في اتجاهه التأويلي، وكذلك بعض الأفكار للشكلانيين الروس- لكل هــؤلاء جهود لا تخفى في تقديم صياغات مهمة حول المتلقي وتكوين أساس

(*) الظاهراتــية **phenomenalism** أو الظواهريــة أو الظاهرية أو المظهرية أو مذهب الظواهر: مذهــبٌ يــرى أن الذهــن لا يُــدرك إلا الظواهــر، وإن سَلَّمَ أحيانًا بوجود الشيء في ذاته. راجع:

- موسوعة لالاند الفلسفية. منشورات عويدات بيروت باريس. ط1 1996.
- د. مراد وهبه: معجم المصطلحات الفلسفية. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة- 1998م.

معرفي في الفكر النقدي لأصحاب نظرية التلقي. ويضاف إلى هذه الجهود الألمانية محاولات متعددة أغلبها في الولايات المتحدة الأمريكية وانصبَ معظمها على دراسة استجابة القُرّاء أو تأثّرهم.

لقد جاءت نظرية التلقي لتحرر النظرة النقدية التي وإن تحررت من هيمنة(المؤلف) على العمل الأدبي فقد وقعت في أسر(العمل) أو(الرسالة الفنية ذاتها). لقد كان الحديث عن الأدب يتحول على الدوام إلى حديث عن المؤلف ومقاصده ونفسيته وظروفه الاجتماعية والسياسية ثم أضحى النقد لا يتحدث إلا عن العمل الفني مبتورًا عن سياقه ومؤلفه باعتباره البداية ونهاية الغاية.

ومن هنا جاءت نظرية التلقي لتُدْخل مُكوِّن (المتلقي) بقوة في عملية التواصل الأدبي، ليصبح المعنى وجماليات النص وقيمته أمور مرهونة (بتلقي) العمل الأدبي. وعلى هذا النحو لا تأتي نظرية التلقي لتكون رد فعل مباشر لنظرية بعينها- كالبنيوية التي ركزت جل اهتمامها على النص فقط- قدر ما تأتي بوصفها رد فعل لاتجاه عام أهمل القارئ في تصوراته التي وضعها حول الأدب. لقد كان المقصود منها كما يقول "إيزر" أن تتوازن مع الاهتمام المركز على النص وحده أو على المؤلف وحده. ومن هنا تصورت جماليات التلقي النص بوصفه (عملية)، بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل بأكمله الحادث بين المؤلف والنص والقارئ، وعملت على وضع إطار لتقويمه[1]، فالقُرّاء أو الجمهور وتفاوت ردود أفعالهم في لحظة ما وعبر لحظات تاريخيّة أخرى كثيرة سابقة أو لاحقة- أمورٌ مؤثرة تمامًا في تحديد ما هو أدبي في الرسالة (أي العمل الفني عندما يوضع في سياق تواصلي بين مرسل ومستقبل)، وكذلك هي أمور مؤثرة في الكشف عن شكل تطور النوع الأدبي الذي تنتمي إليه هذه الرسالة.

تنبني الفكرة التقليدية للمعنى على أن النص في الأساس أحادي الدلالة، لا تتعدد معانيه، فالنص يحمل معنىً وحيدًا هدف إليه منشئ النص ووضعه فيه[2]، والقارئ يستطيع أن يغوص على هذا المعنى ويلتقطه. والمعنى في العموم يجب ألا يحتمل الغموض أو الإبهام، وحتى وإن كان فيه شيء من ذلك فالقارئ يستطيع أن يغوص على المعنى ويقبض عليه، وكل ما في المسألة حينئذ هو معاناة القارئ في اصطياد هذا (المعنى)- هذا المعنى الوحيد، المعنى المُعَرّف بأل التعريف وليس أي معنى، فهو لا يزال معنى وحيدًا يغوص بعيدًا في الأعماق.

والنص في هذا التصور التقليدي مرآة ينطبع فيها المعنى، ويستطيع النص أن يعكسه مَرّةً أخرى يراه القارئ، فالمعنى ينطلق من نقطة إرسالٍ بعينها هي هذا المنشئ أو المؤلف أو المبدع ويتحرك عبر وسيطٍ هو النص إلى نقطة استقبالٍ بعينها هي المُستَقْبِل أو القارئ أو المتلقي، وما قُصِدَ إرساله هو بعينه ما يتم استقباله، فالكلمات (تعكس) تمامًا المشاعر والأفكار والأشياء التي تشير إليها و(تستحضرها). واللغة إجمالاً في هذا التصور (وسيط شفاف) يتبادل الناس عَبْره رسائلهم عن الأشياء والمعاني التي يتصورون أنها تنتقل عبره بكل دقة، ولكن اللغة ليست على هذا النحو من الشفافية، إنها أكثر (إعتامًا) مما نتصوّر، وما يُعْتَقَد أنه واضحٌ وَجَلِيٌّ ومألوفٌ ليس دائمًا على هذا النحو، فما هو"واضح" و"جَلِيّ" و"مألوف" ليس شيئًا مُعْطىً، بل هو تَصَوّر نتيجة طريقتنا التي نتحدث ونفكر بها، ونعبر بها أيضًا عن أنفسنا.

والنص الذي كان يدين فيه المعنى لواحدٍ بعينه هو المنشئ أو المؤلف بوصفه (صاحبه)، و(مالكه)، و(المهيمن عليه)، و(صاحب الحق

المطلق في تحديد معناه الذي وضعه فيه)- هذا النص أضحى لا يحمل دلالةً جاهزةً أو معنىً نهائيًا، وإنما هو فضاء يمارس فيه القارئ لعبه أو هيكل تخطيطي يملؤه. ومن هنا أصبح مفهوم النص ومفهوم المعنى لا ينفصل عن مفهوم القارئ، ذلك أن النص لا يتحقق فعليًا إلا بقراءته. وكل قراءة (*) تحقق إمكانًا من إمكانات معاني النص الدلالية التي يزخر بها. ويظل المعنى مجرد احتمالٍ أو إمكانٍ من إمكانات معاني النص إلى أن يُكوِّنه القارئ بالفعل.

والقراءة في التصور المتأخر (نشاطٌ فكريٌ) مُوَلِّد للتباين ومُنْتج للاختلاف الذي هو من طبيعة اللغة نفسها وطبيعة عملية القراءة، وكل قراءة تحمل معها ذات قارئها وأعماقه ومن هنا فليس هناك قراءة بريئة أبدًا، أو قراءة تتطابق تمامًا مع رؤية المؤلف. "إن كل قراءة ، في نصٍّ ما، هي حرف لألفاظه، وإزاحة لمعانيه. فليست القراءة مجرد صدى للنص. إنها احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة" [3]، والوقوف على المعنى الحرفي لنصٍ معناه أن نكرر نفس النص؛ فكل انحرافه عنه؛ عن شكله أو أسلوبه أو صياغته- في محاولتنا للتعبير عن معناه الحرفي كل انحرافة سوف تفضي لمعنى جديد ودلالات أخرى. إن ما يُعْتَقَد أنه معنى النص قد تم التعبير عنه بالنص ذاته، وكل محاولتنا للتعبير عن هذا المعنى بصياغات مختلفة إنما هو تقديم لمعاني ودلالات أخرى، فالأصل في الكلام عدم الاشتراك بين العبارات في الدلالة على المعاني. وإذا ما كانت القراءة- في وقت ما- تكرارًا للنص فسوف يكون النص أوْلى منها ومُغْنٍ عنها.

(*) من الآن سيُعَدّ كل حديث حول نَصٍّ بشرح أو تعليق أو نقد أو تفسير(قراءة) له.

إن كُلّ قارئ يقرأ ذاته هو أيضًا عندما يقرأ النص؛ فهو يقرأ النص بموسوعته الثقافية الخاصة؛ بطموحاته وأفكاره، ونفسيته، ونشاطه اللغوي والمعرفي. ومن هـنا يَبْطُل القول بما يسمى بـ(حياديّة القراءة)، إذ لا يمكن لأيّ قراءة إلا أن تخـتلف عَمّا تقرأه، فكل قارئ "إذ يقرأ النص، إنما يستنطقه ويحاوره، وهو إذ يفعـل ذلك، إنما يستنطق ذاته في الوقت عينه. إنه يستكشف النص بقدر ما يستكشف ذاته، ويحقق إمكانًا يتفتق عنه كلام المؤلف بقدر ما يُستثمر إمكاناته كقـارئ. ولهذا فإذا كان القارئ يستنطق حقيقة النص ويسائله عن دلالاته، فإن النص بدوره يستنطق حقيقة القارئ ويسائله عن هويته" إن النص يُشكّل كونًـا من العلامات والإشارات يقبل دومًا التفسير والتأويل، ويستدعي أبدًا قراءة ما لم يُقْرأ فيه من قبل"(4).

أولاً: "هانـز روبـرت يـاوس": إعـادة بناء تاريخ الأدب في ضوء التلقي:

- عمـل "هانـز روبـرت يـاوس" على إدراج بُعْد التلقي أو دور القـارئ في التصـورات الجمالـية القائمـة حـول الممارسـات الأدبـية ودراسـتها،وعلى رأسـها تـاريخ الأدب. لقـد كان إنجاز "ياوس" الأشهر هـو أنـة حـاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقي، وعلى أساس مـن آرائـه وتفسـيراته، وهـذا من خلال ما يسمى بـ"أفق التوقّعات"، وذلـك بعـد أن رأى إهمـالاً متصـاعدًا لطبيعة الأدب التاريخية، أو بعبارة أخـرى إقصـاءً لـتاريخ الأدب إلى هـامش اهتمامات الدراسات المتعلقة بالأدب.
- والعمـل الأدبي عـند "يـاوس" ليس موضوعًا مستقلاً يقدم رؤيةً واحـدةً لكـل قـارئ في كـل زمان، ليس أثرًا باقيًا يكشف عن جوهره

السرمدي الأبدي لمن يناجيه، وإنما هو أبدًا يعطي رنينًا جديدًا مع كل قارئ. والجوهر التاريخي لعملٍ فنيّ ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه، أو من خلال مجرد وصفه، بل يظهر في تلك العملية الجدلية بين الإنتاج والتلقي وعبر تعاقب الأعمال.[5]

ويقدم "ياوس" مفهومه الذي يدرس من خلاله تاريخ الأدب وهو المفهوم المُعَبَّر عنه بـ"أفق التوقعات" والذي يراه محققًا لتكامل التاريخ وعلم الجمال معًا بما يُمَكّنه من تحقيق هدفه.

والمصطلح ليس غريبًا على الفكر الفلسفي الألماني المحيط به والسابق عليه؛ فقد استخدم "جادامر" مصطلح "الأفق" ليشير إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقعٍ بعينه مناسب، وكذا استخدمه "هوسرل" و"هايدجر" من قبل جادامر في سياقات مشابهة. وأيضًا استخدمه قبله "كارل بوبر" في فلسفة العلوم، و"كارل مانهايم" في مجال علم الاجتماع. وكذلك مؤرخ الفن "أ.هـ.جُمْبرش" استخدم مصطلح "أفق التوقع" وعَرّفه بأنه: جهاز عقلي يُسَجّل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة.[6]

ويشير مفهوم "أفق التوقعات"عند "ياوس" إلى نظام ذاتي مشترك، أو بنية من التوقعات، أو (جهاز عقلي) يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أيّ نص [7]. ويتشكل أفق التوقع ويتطور من خلال (جماليات الجنس الأدبي الذائعة ومعاييره المعهودة). على نحو ما نجد من إحساسنا بجماليات خاصة بالقصيدة الجاهلية مثلاً، تلك المتعلقة على سبيل المثال بالأطلال أو الرحلة أو الغزل، أو أساليب خاصة مثل مخاطبة الشاعر لصاحبيه أو خليليه في الرحلة، أو الانتقال المفاجئ أحيانًا من موضوع لموضوع. وتتشكل جماليات الجنس من الإحاطة الواعية بشكل الأعمال الأدبية المطروحة في إطاره وموضوعاتها.

ويتدخل أيضًا في تشكيل أفق توقعاتنا طبيعةُ تصورنا حول ماهية اللغة الأدبية بعامة؛ على أي نحوٍ تكون اللغة المستعملة لغةً أدبيةً، وكذا طبيعةُ تجليها في الأعمال الأدبية، وفي جنسها الأدبي أيضًا، وكذلك تصوُرُنا حول طبيعة التعارض بين ما هو خيالي وما هو واقعي، بين ما هو جمالي في استخدام اللغة، وما هو عملي وتداولي.

وبناءً على "أفق التوقع" الذي يُقَدِّم فهمًا خاصًا للمقومات الأساسية للنوع الذي ينتمي إليه العمل محل القراءة- نستطيع أن نفهم العمل الأدبي. فالعمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه عملاً جديدًا تمامًا، مُنْبَتّ الجذور مقطوع الصلة عن أية أعمال أخرى. إنه لا يظهر في فراغٍ من المعلومات أو التقاليد أو الأساليب أو النصوص، ومن ثم فإنه يدخل إلى حيز خبرة القارئ المحمّلة بآراء وتقاليد مسبقة، وبمعايير مستخلصة من قراءات سابقة ذات صلة بهذا العمل الجديد الذي يرسل إشاراته الخفيّة أو الظاهرة إلى عناصر مماثلة في خبرة المتلقي، ويوقظ ذكريات دفينة لما قُرِئ من قَبْل، ومن هنا يثير توقعات القارئ حول ما سيأتي في العمل لاحقًا. وينتظر القارئ من العمل الذي يواجهه بأفق توقعاته أن يتطابق مع هذا الأفق؛ بمعنى أن ينسجم العمل مع المعايير والقيم الجمالية التي تكوّن تصورًا خاصًا للأدب بعامة وللنوع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.

ويسعى العمل الأصيل إلى (الابتكار)، ومن هنا يدخل في صراع مع أفق توقعات القارئ، وتنشأ مسافة بين القيم المحمّل بها النص فيما يلمسه القارئ وبين أفق توقعاته المَبْنِيّ قبل مطالعة هذا النص، وهذه المسافة يسميها "ياوس" بـ"المسافة الجمالية". وهنا يبدأ الأفق نفسه في تعديل ذاته بما اكتسبه من خلال قيم هذا النص، وكلما اتسعت هذه المسافة الجمالية كلما أشار ذلك إلى القيم الجمالية الجديدة التي يلمسها القارئ في النص.

إن علاقة النص بأفق توقعات القارئ تتحرك بين تعديلها وإعادة توجيهها أو إصابتها بالخيبة أو الرضا. والتغيير وما يُحدِثُه من تفاعلٍ جدلي بين العمل والقارئ علامة على أصالة العمل، أما العمل المبتذل فهو الذي يحقق الرضا التام أو الخيبة التامة.

ولعل هذا الرأي وُجدَ لدى آخرين قبل "ياوس" ولدى معاصرين أيضًا، فـ"يوري لوتمان" الناقد الروسي المعروف يقدم صياغة جيدة لهذه المسألة عندما يقول أن "الشعر الذي يحمل (بلاغًا شعريًا) هو ذلك الشعر الذي يتواكب فيه المتوقع واللامتوقع في وقت واحد؛ أما فقدان الأصل الأول (المتوقع) فإنه يجعل النص عديم المعنى، على حين أن فقدان الأصل الثاني (اللامتوقع) يجعله عديم القيمة [8]، ويقول "إيزر": "تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجًا، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته. وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شيء أوضح مما ينبغي أو من ناحية أخرى أكثر غموضًا مما يجب، فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفي كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة"[9]. إن العلاقة بين القارئ والمبدع دومًا علاقة توتر وصراع، وكلما كان التوتر أكثر حِدَّة كلما كان ما يربحه القارئ من انكساره في هذا الصراع أكثر غِنى.

إن قراءة العمل الأدبي عبر النوع الذي ينتمي إليه وعبر قراءات شق لأعمال أخرى تنتمي لأنواع مغايرة قُربًا وبُعْدًا- يعود بالإيجاب على تصور النوع نفسه ليجعله قابلاً للتطور والتعديل. والمعايير المكوّنة لأفق توقع القارئ أو المتلقي هي التي تُشَخِّص مساحة (التجاوز) التي يحققها العمل بالنظر إلى أفق التوقعات سواء على مستوى موضوعه أو لغته أو شكله الفني وأساليبه الخاصة. وبملاحظة آفاق التوقع وأنماط الاستجابة المختلفة والمتعددة يمكن

التخلّص من التنوعات الفردية للاستجابة ونتمكن من أن نُنشئ أفقًا ذاتيًّا متبادلاً، تمتد فيه جسور الفهم بين الأفراد، ويمكننا من خلال فحص التفسيرات المختلفة للعمل وتراكم أشكال الفهم وأنماط الاستجابة أن نحدد سمات التطور الأدبي.

ثانيًا: "ولفجانج إيزر": القارئ بانيـًا للمعنى:

شَكّل "إيزر" مع "ياوس" جناحا مدرسة "كونستانس" الألمانية التي بلورت نظرية التلقي ووَجّهت الأنظار صوب علاقة التفاعل بين المتلقي والنص. وعلى حين صَبّت اهتمامات "ياوس" بالتلقي في حقل تاريخ الأدب، فقد انصَبّ عمل "إيزر" على تحليل الأعمال الفردية وتفسيرها والتنظير لدينامية القراءة وكيفية تكوين المعنى لدى القارئ.

إن المعنى يظل إمكانية قائمة في النص بالقوة وتنتظر القارئ ليحققها بالفعل؛ فالقارئ في تعامله مع النصوص ليس قارئًا سلبيًا، وإنما هو لم يكن (قارئًا) إلا بفعله الإيجابيّ الفعال في بناء المعنى الذي لا يمكن استخلاصه بعيدًا عن المُدْرِك أو فاعل الإدراك (القارئ). إن القارئ هو الذي يعطي المعنى هويته والنص أقرب إلى الإطار التجريدي الذي يملؤه القارئ ويعيد تشكيله. إننا نستطيع من خلال تدقيق النظر إلى سطح جدارٍ عليه بعض الخدوش أن نخرج بعشرات الأشكال والخطوط التي تتجمّع معًا على نحوٍ ما، ونستطيع في ذات اللحظة أن نلغي كل شكل لنكوّن أشكالاً أخرى. وكثيرًا ما نظر الصغار للقمر ورأوا فيه أشكالاً مختلفة على الدوام. وكذلك تستطيع قطع السحاب في أوضاعٍ ما أن تهيئ لنا عشرات الأشكال. وكثيرًا ما ننظر للزخارف الإسلامية ونتتبّع خَطًّا معينًا فنصل إلى تكوينٍ بعينه، ولكننا إذا ما تتبّعنا

خطًا آخر فإننا نصل إلى تكوين مغاير، وهكذا من خطٍّ إلى آخر ومن شكل إلى غيره، هذا فضلاً عن أخذنا في الحسبان عدة خطوط معًا والتوصّل إلى تكوينات متداخلة.

إن مَنْ يَنظر حينئذٍ هو من يخلق الشكل الذي ينتهي إليه، وكذلك القارئ في النص هو مَنْ يُنْتج المعنى أيضًا.

ولكي يصنف "إيزر" عملية (التفاعل) بين النص والقارئ فإنه يصوغ عددًا من المفاهيم التي ربما عادت بأصولها إلى اتجاهات مختلفة ومجالات معرفية عِدّة، لكنه يستخدمها جميعًا بمهارة في تخطيطه لعملية القراءة. ومن هذه المفاهيم مفهومه عن (القارئ الضمني)(*) وهو يختلف عما يسمى بـ(القارئ الفعلي) الذي يُكَوّن قراءته الخاصة بناءً على تفعيله جوانب معينة في رصيد النص طبقًا لما لديه من مخزون تجربة خاص. أما القارئ الضمني فهو شبكة من أبنية الاستجابة التي يمكن أن يخلفها النص في قرّائه، هو تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره، ومن ثم فالقارئ الضمني قارئ مُفْتَرَض، مُتَخيّل، يخلقه النص لنفسه. وهذا المفهوم على هذا النحو يدمج معًا كُلاً من عملية (تشييد النص للمعنى المحتمل)، وكذا (تحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة)، ومن هنا فهذا القارئ الضمني (حالة نصيّة) و(عملية إنتاج للمعنى) على السواء. وبهذا ينتمي المصطلح إلى (النص) قدر انتمائه إلى (القارئ).

ويلتقي المؤلف والقارئ عند "إيزر" عند مواضعات مشتركة، هي قيم وسنن يتفقون عليها صراحةً أو ضمنًا ويلتقون عندها من أجل الشروع في التواصل، وتمثل هذه المواضعات ما يسمى عند "إيزر" بـ"رصيد النص"، وهو

(*) يبدو المصطلح هنا وقد صِيغَ على غرار (المؤلف الضمني) الذي اقترحه "واين بوث" في كتابه: "بلاغة الفن القصصي". وقد قدّم الترجمة العربية له: أحمد خليل عردات وعلي بن أحمد الغامدي، في مطبوعات جامعة الملك محمد بن سعود- ط1- 1997م.

مفهـوم أقـرب إلى مفهـوم "أفق التوقعات" عند "ياوس" إذ يتضمّن معايير اجتماعية وثقافية وتقاليد أدبية وقيم جمالية.

وبناءً على رصيد النص تتشكّل توقّعاتنا المستقبلية، والتي نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقًا لها، ولكن يحدث أن يقابل القارئ في حواره مع النص سعيًا لفهم ما- ما يسمى بـ"بنية الفراغات" وهي مناطق من نقاط الإبهام التي تعيق القارئ في عملية تكوين المعنى، ومنها على سبيل المثال في أبسط نماذجها انكسار مسار الحكاية في رواية ما بشكل فجائي أو سيرها نحو اتجاه غير متوقع تمامًا. وهنا ينشأ ما يسمى بـ"التوتر" فيعمل القارئ على التخلص من هذا التوتر بملء هذه الفراغات أو الفجوات بإعادة توجيه المعنى وإعادة اكتشاف التجانُس. وتعامل القارئ مع النص ومضيه في قراءته هي عملية مستمرة من التعديلات، و"الاختيارات التي نقوم بها في القراءة تفرز فيضًا من الاحتمالات تظل واقعية وليست فعلية"(10). بمعنى أن كل اختيار يفتح الباب على اختيارات أخرى لاحقة كثيرة، في حين يفتح اختيارٌ آخر على اختيارات مغايرة. إن الطرق تتفرّع في مخططات شجرية متشعبة وكل اختيار يوجه نحو اختيارات بعينها وترك غيرها أيضًا، ليفضي بنا الطريق إلى تشكيل وحدات كليّة تكون المعنى، فإذا حَدَث ووجد القارئ ما يجافي هذه الوحدة فإنه سرعان ما يتخذ سلسلة من المراجعات التي تعيد للأشياء تآلفها. وحتى عندما يكون التشتت نفسه هو موضوع العمل، بمعنى أنه يُقْصَد لذاته في العمل كموضوع أو تقنية، فإننا لا نصل إلى المعنى- حتى لو كان هذا المعنى هو التشتت- إلا من خلال مبدأ بناء التآلف.

وتشكّل الفراغات في النص جانب النص (غير المتشكّل) والذي ينجز القارئ عبره المعنى الذي يظل تشكيلاً غيرَ نهائيٍّ على الإطلاق، إنه يظل عُرْضة لـلمراجعة والـتعديل وإعادة التشكيل. والقراءة ليست حركة مستقيمة إلى

الأمام، بل هي حركة معقدة متعددة الاتجاهات، تراكمية في استنتاجاتها، فـ"تخميناتنا الأوّلية تُولّد إطارًا مرجعيًا لتفسير ما يتلوها، لكن ما يتلوها قد يبدّل على نحو استرجاعي فهمنا الأصليّ، مركّزًا الضوء على بعض سماته ومزيحًا غيرها إلى الخلفية. وأثناء استمرارنا في القراءة نطرح افتراضات ونراجع معتقدات، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقدًا باستمرار؛ فكل جملة تفتح أفقًا يتم تأكيده، أو تحديه، أو تدميره من جانب الجملة التالية. ونحن نقرأ إلى الوراء وإلى الأمام في آنٍ واحد، متنبئين ومسترجعين، وربما واعين بتحقيقات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا"[11]. بل إن العلامات والبنى اللغوية عند "إيزر"- "تستنفد الغرض منها بإطلاق عمليات الفهم المتنامية منطلقًا لنا. أي أن هذه العمليات- مع أن النص هو الذي يبدأها- تستعصي على الخضوع لسيطرة النص نفسه، وغياب السيطرة عليها هو الذي يُشكّل أساس الجانب الإبداعي من القراءة" [12].

والقراءة ليست أحادية الاتجاه من القارئ إلى النص، بل تعود في جدليتها من النص إلى القارئ؛ فمع النص الجديد والتجربة الغريبة تتشعب الذات وتتفرّق، يتمزق تآلفها الأوّلي، محوّلة تجربة النص الجديد إلى تجربة خاصة بها تكتشف العالم من خلالها. إن الأدب يعمل بوصفه مَجَسّات لاكتشاف مواطن القصور في نموذج واقعنا، وهي المواطن التي تُخضَع للفحص، أو يقوم الأدب باستكشافها.

الحواشي

(1) راجع الحوار الذي أجرته د.نبيلة إبراهيم مع ولفجانج إيزر والمنشور بمجلة فصول-المجلد الخـامس- طـ1- صيف 1984. ص105. وكذا بكتابها فن القص في النظرية والتطبيق. مكتبة غريب. ص62.

(2) راجع في ذلك بشيء من الاستفاضة د.جابر العصفور: آفاق العصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب-1997- ص185: 195.

(3) عـلي حـرب: قـراءة ما لم يُقرأ: نقد القراءة. مجلة الفكر العربي المعاصر. مركز الإنماء القومي. بيروت/ باريس. العدد 60-61. ص41.

(4) د. علي حرب: السابق. ص41، 42.

(5) راجـع روبرت هولب: نظرية التلقي؛ مقدمة نظرية. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. النادي الأدبي الثقافي بجدة. طـ1 – 1415هـ/1994م. ص 152.

Robert C.Holub: Reception Theory; A Critical Introduction. Methuen. London and New York, P: 57-58.

(6) السابق: نفسه. ص154، 155.

Ibid, p: 59.

(7) السابق: ص156.

Ibid, p: 59.

(8) يـوري لوتمان: تحليل النص الشعري. ترجمة د. محمد فتوح أحمد. دار المعارف طـ1 – 1995. ص179.

(9) فولفجـانج إيسّـر: فعـل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. المجلس الأعلى للثقافة. مصر. طـ1 – 2000م. ص116.

Wolfgang Iser: The Act of Reading; A Theory of Aesthetic Response. The Johns Hopkins press. Baltimore and London, 1978. p: 108.

(10) فولفجانج إيسّر: السابق. ص132.

Ibid, p: 126.

(11) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب. ص98، 99.

(12) فولفجانج إيسّر: السابق. ص 115.

Wolfgang Iser: The Act of Reading. p: 107.

مراجع

(1) نظـرية التلقي؛ مقدمة نقدية. روبرت هولب. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة رقم (97). ط1- 1415 هـ- 1994م.

(2) فعـل القـراءة؛ نظـرية في الاستجابة الجمالية: فولفجانج إيسّر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 2000م.

(3) نقـد اسـتجابة القارئ؛ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية. تحرير: جين ب. تومبكنـز. تـرجمة: عـلي حـاكم، حسن ناظم. مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي. المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1999م.

(4) نظـرية الأدب في القـرن العشـرين؛ قراءات. أَعَدّها وقَدّم لها: ك. م. نيوتن. ترجمة: د.عيسـى عـلي العـاكوب. دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط1 1996م.

(5) الأصـول المعرفـية لـنظرية التلقي. ناظم عودة خضر. دار الشروق للنشر والتوزيع. الأردن. ط1- 1997م.

(6) نظرية التلقي؛ اشكالات وتطبيقات. مجموعة من الباحثين. كلية الأدب والعلوم الإنسانية بالرياض.

(7) حـوار مع فولفجانج إيزر. مجلة فصول- المجلد الخامس. ط1. صيف 1984م. وأعيد نشره بكتاب فن القص في النظرية والتطبيق. د.نبيلة إبراهيم. مكتبة غريب.

(8) المعنى الأدبي؛ من الظاهراتية إلى التفكيكية. وليم راي. ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. دار المأمون- العراق- 1987م.

(9) نظـرية اللغـة الأدبـية. خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس. ترجمة: د.حامد أبو أحمد. دار غريب.

(10) النظرية الأدبية المعاصرة. رامان سلدن. ترجمة: د.جابر عصفور. دار الفكر للدراسات والنشر- القاهرة- باريس- ط1- 1991م.

ما بعد البنيويّة

يشي مصطلح ما بعد البنيوية بشيء من الاشتراك مع البنيوية وشيء من الاختلاف في نفس اللحظة. فما بعد البنيوية لا تعني أن صفحة البنيوية قد طويت وجاءت بعدها صفحة أخرى نقضت ما قبلها وألغته، وبدأت مسيرها من نقطة الصفر. إن ما بعد البنيوية تخرج من رحم البنيوية ولكنها تثور عليها، فهي تشكك في المفاهيم البنيوية المتعارف عليها وتنقضها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تؤلّف بين هذه المفاهيم ومفاهيم أخرى جَدّت على الساحة النقدية [1]. إن علاقة "ما بعد البنيوية" بالبنيوية علاقة فيها من الارتباط التاريخي، فيها من علاقة السابق باللاحق، فيها أيضًا من الارتباط الموضوعي وكذلك فيها دلالة التخطي والتجاوز؛ فما بعد البنيوية حالة من تدارك الأخطاء، حتى لو كانت أخطاء جسيمة، أو تتعلق بمفهوم البنية نفسه، أو الموقف من التاريخ أو دعاوى العلمية.

"رولان بارت": انفصال شطري العلامة:

تقوم نظرة دي سوسير للغة على مفهوم (العلامة) التي هي (دال)- كالكلمة- تشير إلى (مدلول) وهو مفهوم أو شيء يُدَلّ عليه بهذا الدالّ. ويشكل (الدال) و(المدلول) شطرا العلامة ووجهيها. وفي هذه النظرة كلما أُطْلِقَ (الدال) نفسه فإنه يستدعي نفس (المدلول)، ومن هنا تعيّنَت علاقة التلازم بين هذا الدال وذاك المدلول، بين هذه الكلمة وذلك المعنى أو ذلك الشيء، وكلما أردنا أحدهما استدعى

الآخـر، ومـن هـنا فالعلامـة ليسـت شـيء يحدث مرة واحدة، ولكن (إمكانـية إعـادة إنـتاجها) هـي جزء من هويتها وطبيعتها، فالعلامة اتحاد الدال والمدلول معًا، بما يحفظ للدالّ معنى معينًا.

ولكن ما يحدث أننا نجد دائمًا أن (العلامة) يعاد انتاجها مرّات أخرى في سياقات مختلفة، فيتغيّر معناها. إننا نقول أن معنىً ما للدالّ أو الكلمة ليس هو معناها (الأصلي)، وننسى أن ما يمكن أن يحدد ما يمكن تسميته بهذا المعنى الأصـلي هـو نتيجة لسلوك خاص لهذه الجملة، يحفظ هذا السلوك لنفسه اتساقًا معينًا، ولكن هذا الاتساق نفسه لن يتحقق لأن هذه المعاني الأخرى هي نفسـها جـزء من طبيعته. فـ(الجَدّ) في اللغة هو أبو الأب وأبو الأم، وهو الـرزق، وهـو المكانة والمنـزلة عند الناس، وهو شاطئ النهر وضَفّته، وهو أيضًا الحظ. وعندما نقول جملةً مثل: "ينتظر الجَدَّ" هل يعني الجد هنا أبا الأب أو أبا الأم، أم أنه يعني الرزق، أم الحظ، أم المكانة والمنـزلة عند الناس. وكذا عبارة : "يعتمد على الجَدَّ" قد تعني نفس الاحتمالات. وحتى عندما نُعَيِّن معنىً ما من هذه المعاني، فإن شكل هذا المعنى سوف يختلف من سياق لآخر بحسب مـا يرتـبط به من دوال أُخَر في كل جملة وفي كل نسق، ولن يظل المعنى هو نفسه في كل الأحوال. إن "شاطئ النهر" الذي تشير إليه كلمة الجَدَّ في نصّ ما لـن يكـون هو نفسه ذات المدلول الذي تشير إليه الكلمة في سائر الأحوال وسـائر النصوص. هو في كل الأحوال شاطئ نهر، ولكن أي شاطئ لأي نهر. إن المدلول لن يظل واحدًا في كل النصوص.

لقـد نظـر دي سوسـير إلى اللغة– كما سبق أن أشرنا في مبحث البنـيوية عـلى أنهـا نظـام مـن الاختلافات، فكل (علامة) هي ما هي عليه لأنهـا ليسـت أيًـا مـن العلامـات الأخـرى، إنها نسيج من الاخـتلافات عـلى جـانبيّ كُـلّ من الدال والمدلول معًا؛ إن كلمة (نهر)

تشير إلى هذا المجرى المائي المعروف لأنها تختلف عن (نمر، نسر، نصر، نقر،) وكذا تختلف عن (قهر، جَهر، دَهر، صهر، مهر،) وأيضًا تختلف عن (نهج، نهب، نهد، نهش، نهل، نهي،) وهذا إلى بقية مفردات اللغة كلها. و(دلالة) هذه الكلمة (نهر) تُحَدَّد أيضًا لأنها تختلف عن مدلولات الكلمات (جدول، بحيرة، بحر، محيط...) وأيضًا عن مدلولات بقية كلمات اللغة. وهكذا على الدوام يُفْتَرَض أن كل علامة هي نسيج من الاختلافات اللانهائية على مستوى كلٍّ من الدال والمدلول.

وعلى هذا النحو فالمعنى "ليس حاضرًا present مباشرةً في العلامة. فحيث أن معنى علامة ما هو مسألة ما لا تكونه العلامة، فإن معناها يكون دائمًا غائبًا عنها هي الأخرى بوجه من الوجوه"[2]، إننا نلم أشتات المعنى المبعثرة في الدوال الأخرى عن طريق اختلاف معناه عن معنى بقية الدوال. ومن هنا فالمعنى غير ثابت في علامة بعينها. وفي أي تركيب يعطي معنىً متماسكًا نسبيًا تحتوي كل كلمة على آثار المعاني الأخرى التي استبعدتها، ويستدعي شكل كل كلمة سائر الأشكال الأخرى التي استبعدها هذا الشكل. يقول "تيري إيجلتون": "أنا لا ألتقط معنى الجملة بمجرّد الرص الآلي لكلمة فوق الأخرى : فلكي تكوّن الكلمات معنىً متماسكًا نسبيًا على الإطلاق، لابد لكل واحدة منها، إذا جاز التعبير، أن تحتوي على أثر الكلمات التي سبقتها، وأن تظل مفتوحة لأثر تلك التي ستتلوها. وكل علامة في سلسلة المعنى تحمل، على نحوٍ ما، خدوش، أو تتخلّلها آثار كل العلامات الأخرى، لتشكّل نسيجًا مركبًا لا يُستَنْفَد أبدًا. وإلى هذا الحد ليس ثمة علامة "نقيّة" أو "تامّة المعنى" مطلقًا. وفي نفس الوقت الذي يجري فيه ذلك يمكنني أن ألتقط في كل علامة، ولو بطريقة لا واعية، آثارًا لكلمات أخرى استبعدتها العلامة لكي

تكـون هـي نفسها" [3]. وعلى هذا النحو فاللغة ليست قاطعة التحديد أو واضـحة المعالم تمامًا، وليس للعلامة هذا التماثل المُعْتقَد بين الدال والمدلول، وليس لهما هذا التلاحم الوهمي الشديد في وهميته.

إن مـا يحاربـه "بـارت" بعامـة هو (السلطة)[4] تلك التي لم تعـد موضـوعًا سياسـيًا صـرفًا، بـل هي موضوع أيديولوجي، بل هي جـرثومة عالقـة بجهـاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده.

وهذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة، ومنذ الأزل، هو اللغة. أو بتعبير أدق اللسـان أو الكـلام، أو اختياراتنا المحكومة دومًا بنظام وقواعد وتصنيفات مجبرين عليها؛ تجبرنا اللهجات على اختيارات بعينها، وعندما نتحدث نجدنا في علاقـة اسـتلاب كاملـة، إذ يتنازع كلامنا الذي نقوله آخرون لا نهاية لهم سبقونا إلى أصواته وحروفه وكلماته وجمله. فأن نستخدم اللغة معناه أن نخضع لهـا؛ لـنظامها وسلطتها وجبروتها. إن الدلائل أو العلامات أو المفردات التي تـتكون منها اللغة لا توجد إلا بقدر ما يُعتَرف بها، فهي لم تُشَعْ إلا بالتواطؤ والاتفـاق عليها، إلا بقدر ما تكررت وشاعت. إنك لا يمكنك أن تتكلم إلا عندما تلوك ما قيل وتردده وتكرره.

إن اللغـة كمـا يقـول بارت مجرد ما يُنْطَق بها– وإن ظلت مجرد همهمـة– فإنهـا تصبح في خدمـة سـلطة بعينها. ولا يسع المتكلم عندما يقـول عـبارةً مـا إلا أن يصبح فريسةً لتلك السلطة التي أصبح كلامه في خدمـتها، لـتلك الـتكرارات الـتي سـبقته. إن اللغة (خضوعٌ وسلطة يمتزجان بلا هوادة).

وإن لم يكـن ثمة طريق للتحرر من السلطة– في إطار اللغة– إلا عدم خضـوع أيٍّ كان فإن معنى ذلك أن نَبْقى خارج اللغة، ولكن سوء الحظ أن

اللغـة لا خـارج لها: إنها انغلاق، ولا محيد لنا عنها إلا طريق المستحيل. ولا يتبقى لنا إلا (مراوغة اللغة وخيانتها)، هذا الهروب المستمر منها وفيها، والذي لن يكون إلا عبر (الأدب)، عبر ممارسة (الكتابة)، عبر (النص).

ولـن يتوقف هذا التحرر من السلطة بعامة- التي تمثل اللغة قانونها- عـلى الالتزام السياسي للكاتب، ولا على المحتوى الذهني لعمله، وإنما سوف يتوقف على (خلخلة اللغة). تلك التي يمكن تبيّنها من خلال بعض التصورات التي يقدمها بارت حول (الكتابة)، و(النص)، و(موت المؤلف).

يثور بارت على سلطوية العلامات: تلك الطريقة التي تمرر بها نفسها عـلى أنهـا علامات (طبيعية)، وتقدم نفسها على أنها الطريقة الممكنة لرؤية العـالم، هذا الوصف الذي يرسّخ هيمنتنا. إن بارت يخلخل تلك العلاقة بين الـدال والمدلـول، ليحطم سلطة المعنى الواحد، ليحطم سلطة المركز، سلطة الصواب، والأحادي، والمتماسك، والمتجانس، والنظام، والكلي إلى آخر تلـك الأشكال التي لا تقدم سوى القمع والإرهاب. إن هذا التلاحم الذي عهدنـاه عند البنيويين بين الدال والمدلول يتحلل، لنصبح بصدد دال يطفو ومدلـول يغوص. إن الإشارة في النص تغدو حُرّة طليقة. وما يفعله الدال هو أن يـثير دوالاً أخـرى ويستحضر دوالاً لا نهائية مجاورة ومحيطة، ويجلب إلى النص كونًا هائلاً من الإشارات الحُرّة.

- إن الـنص عـند بـارت علامة على انعدام (السلطة)؛ إذ يحمل في طـياته قـوة الانفـلات اللانهائي من الكلام الاتّباعي، وهو لا يفتأ يرمي بنا في مكـانٍ لا موقـع له، هـو (اللامكـان)، بعـيدًا عـن المفاهيم المحددة والغايات والقوانين والتطابق مع الآخر.

ويمـثل الـنص الـتراجع اللانهائي للمدلول، ليصبح المجال هو مجال (الـدال)، هـذا المجـال الذي يتولد فيه الدال وفق حلقة تسلسلية للتداخل

والتغيّر. إنه يخضع لبنية، ولكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. إنها كما يقول: منظومة لا نهاية لها ولا مركز.[5] فكل نص يوجد في حالة تناص Intertextuality مع نصوص أخرى كثيرة، بمعنى أنه نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء التي تعود إلى نصوص أخرى. وعلى هذا النحو، فالنص ليس وصفًا لكلمات تُوَلّد معنىً وحيدًا، وإنما هو "فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض".[6] إن ما يفعله كاتب ما إن هو إلا المزاوجة بين الكتابات، مواجهة بعضها ببعض. وما يكتبه هو، ويُعَبِّر عنه بوصفه أفكاره هو، وذاته كما يريد لها أن تبدو ما هو إلا كلام قِيْلَ من قبل، ما هو إلا قاموس جاهز تتحاكى فيه اقتباسات مجهولة وتتعارض، ولا يمكن ردّها إلى أصولها. إن النص كله اقتباسات لم توضع بين أقواس. وعلى هذا النحو يتحرر النص من مفهوم (الأصول) التي يعود إليها العمل أو الأثر، ومن مفهوم (المؤثرات) التي خضع لها. إنه يتحرر من أسطورة (السلالة)، و(النسب) لأنه يدخل في علاقته التناصية، في علاقات التقاطع مع اللغة بكاملها.

وفيما يلي نموذجٌ للتحليل :

يقول "أمل دنقل" في مطلع قصيدته "من مذكرات المتنبي" على لسان المتنبي:

"أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها .. استشفاءا

لأنني منذ أتيت هذه المدينة

وصِرْتُ في القصور ببغاء

عرفت فيها الداءا".[7]

"أمل دنقل" في هذا النص يقول على لسان المتنبي ما لم يقله الأخير من قبل، فيجعله يكتب- أو يستكتبه- مذكراته الشخصية

دونما كذب أو مماراة، يكتبها بكامل الصدق دون أن يخجل من نفسه أو مواقفه. فيكتب عن علاقته بكافور وعن أحلامه في سيف الدولة.

والقصيدة تقدم تصور أمل دنقل عن المتنبي وعلاقته بكافور وتصوره عنه، هذا التصور المبني بصورة ما بناءً على قراءة "أمل" لشعر المتنبي وللكتابات التاريخية حول كل من المتنبي وكافور وعلاقتهما، وكذا بناءً على تصورات المحدثين حول هذه العلاقة، وتعليقاتهم على شعر المتنبي كذلك وفهمه. إن كل ما يتصل بهذه العلاقة من نصوصٍ تتقاطع معها بصورةٍ من الصور- داخلٌ معنا ويمثل أفقًا لهذا النص. بل إن التناص لا يتوقف عند هذه الحدود التي قد نجزم فيها بعلاقةٍ ما، فللقارئ أن يصل النص بما يراه من نصوصٍ أخرى حتى لو لم تكن تَمُتُّ إلى كافور أو المتنبي بصلة، مادام يقرأ هذا النص في ضوئها. إن التناص يفتح النص على (اللغة) وليس على نصوص بعينها. ولما كان لا خيار لنا سوى الإيجاز وسوى أن نتلمّس بعض العلاقات- سوف أقتصر على بعض مما أرى النص يحيلنا إليه.

إن المتنبي في نص "أمل" يصف نفسه بكونه (ببغاء)، وصفة البَبْغاويّة تحيلنا إلى نصوص وفيرة للمتنبي- (متنبي القرن الرابع)- فَخَر فيها بنفسه وشرفه وكرمه ومواقفه، تحدث فيها عن ذاته، وعلو مكانته، منها:

- سيعلم الجمع ممن ضم مجلسنا بأنني خير مَنْ تسعى به قدم
- كم تطلبون لنا عيبًا فيعجزكم ويكره الله ما تأتون والكرم
- ما أبعد العيبَ والنقصان من شرفي أنا الثريا وذَانِ الشيبُ والهرمُ (8)

إن النص الحديث يقلب النصوص القديمة ويعكسها سخرية من المتنبي وموقفه واستهزاءً به، وافصاحًا عن العمق الحقيقي لتقديره له ولصورته موقفه.

ويحيلنا هذا الوصف أيضًا إلى نصوصٍ أخرى نــثرية تحمل لنا أخبارًا عن المتنبي أنــه لم يكن يُنْشِد سيف الدولة- وهو مَنْ هو مِنْ الأمراء- إلا جالسًا، على خــلاف تقاليد البلاط التي تقتضي أن يقف الشاعر بين يدي ممدوحه، ويحيلنا هذا الوصف أيضًا إلى نصوص تقدم أيضًا دلالة معكوسة، هذه النصوص هي شــعر المتنبي نفسه وبعض الكتابات الشارحة حوله، والتي كانت ترى فيه أن المتــنبي يخاطــب سيف الدولة باعتباره صديقًا وأخًا وندًّا أحيانًا، وليس مجرد شاعر في بلاط الأمير.

إن نــص "أمــل دنقــل" يتقاطع عند هذا الوصف أيضًا ببغاء مــع نصــوص أخــرى للمتــنبي، استعار فيها لشعره أيضًا استعارة مُقاربَة مــتعلقة بالغــناء والإنشــاد وتــرديد الشــعر. بل وتتقاطع النصوص أيضًا عــند كــون المُــرَدّد هــو طــير من الطيور. غير أن المتنبي يجعل المغني أو المنشد هو الدهر أو الطيور المُغَرّدة التي تصدح بأعزب الأصوات:

وما الدهر إلا من رواة قلائدي إذا قلت شعرًا أصبــح الدهر منشدًا
فسارَ به من لا يسير مُشَمّــرا وغَــنَّى بــه من لا يغــني مُغــرِّدا .[9]

في حين جعل "أمل" صوت الشاعر صوتًا متقطعًا ممجوجًا، نزع عنه تفــردّه وعذوبته وجعله صدىً لكل صوتٍ يُصَوّت للحق كان أو للأكاذيب، جعله تكرارًا آليًّا ساذجًا غيرَ مسئولٍ، ودلالة التكرار الآلي التي تلازم الببغاء، فــتجعل ما يصدر عنه غير مُعَبّرٍ على الإطلاق عن موقفه أو رأيه- تتقاطع مع نصوص أخرى للمتنبي، ولكنها هنا بدلالة التطابق والتوافق. كان يقول :

أُريك الرضا لو أخفت النفسُ خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا
تظــن ابتساماتــي رجــاءً وغِبْطةً وما أنا ضاحِكٌ إلا من رجائــيا[10]

وهذا هو ما قاله متنبي القرن الرابع لكافور.

إن المقطــع مُحَمّــلٌ بالــندم والسخط، كراهيةً لما يفعله، وسخريةً لاذعــةً مــن دوره الــذي يؤديه. ولا بديل عن هذا الوضع سوى حالة من (السُّـكْر) تتســع فــيها دلالــةُ (الخمــر) لتشــمل سائرَ أشكال التغييب الذهــني والفكــري، ليصــبح تغييــبُ الوعــي هو السبيلُ الوحيدُ لتجرّع هذا الوضعَ الشاذَّ الذي تعرضه مذكراته.

وهــو مــا يتقاطع بهذه الدلالة الأخيرة مع نصٍّ آخر لــ" أمل دنقل" نفسه، عندما يقول في قصيدة "فقرات من كتاب الموت"، ولعل "المتنبي" نفسه وربما "أمل دنقل" نفسه كان فقرة في هذا الكتاب، إنه يقول :

"أحفظ رأسي في الخزائن الحديدية
وعندما أبدأ رحلتي النهاريّة
أحمل في مكانها مذياعًا
أنشر حولي البيانات الحماسية .. والصداعا
وعندما أعود في ختام جولتي المسائية
أحمل في مكان رأسي الحقيقيّة
قنينة الخمر الزجاجية". (11)

إن تغييــب الوعي نوع من الهروب في مواجهة واقع هو أشد قتامة وثقــلاً من أن يواجهه الشاعر واعيًا؛ يحفظ رأسه واعيًا في الخزائن الحديدية، ويحمــل مكانهــا مذياعًا في الصباح وقنينة خمر في المساء. إنه لا يعاقر خمره في الموقفــين لينسى، وإنما ليهرب مؤقتًا. وهو عندما يُغَيِّبُ وَعْيَه تمامًا، إنما يُغَيِّبه ليحتفظ به، حتى لا يفقده في مواقف لا يُجْدي الوعي في التعامل معها.

لكن عبثًا تُدْخله الخمر حيزَ النسيان أو الوهم، فتبوء محاولاته بالفشل. تتأبى أزمته النفسية على أية محاولة للتغييب، ويتأبى وعيه المستيقظ الوَجِل على محاولات طمره؛ يدمنها استشفاءً لكن تظل أزمته متعالية على كل شيء. كذلك متنبي القرن الرابع لا تحوله الخمر عن همّه، يقول :

- يا ساقييّ أخمرٌ في كؤوسكما أم في كؤوسكما هَمٌّ وتسهيدُ
- أصخرةٌ أنا مالي لا تحركني هذي المُدام ولا هذي الأغاريد. [12]

المدام هي الخمر، وهي لا تحوله عن همومه، وربما أثقلتها، حتى استحالت الكأس كأسًا للهمّ والسُّهْد، وفاضت كآبة الداخل حتى قطعت ما بين الذات وسائر الأشياء. ولعل الفقرة تتقاطع أيضًا عند هذه النقطة عند الخمر بوصفها عنصرًا للتغييب- مع أبي نواس الذي يقول :

دَع عنك لومي فإن اللوم إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ

هذا القول الذي يتقاطع معه أيضًا قول أمل نفسه في قصيدته "من أوراق أبي نواس":

"فاسقني يا غلام صباحَ مساء
اسقني يا غلام ..
عَلّني بالمُدام ..
أتناسى الدماء" [13]

هذا الذي يعود فيتقاطع أيضًا مع مقطعنا محل النظر.

ربمـا لم نُـزِدْ ولم نسـتفض، فهـذه طبـيعة التـناص، متاهة في النصـوص تَـتجمّع وتحتشـد عـند نقـاط الـتقاطع لتتفاعل معًا، لنعيد تركيـب معانـيها هيـئات مخـتلفة متوصـلين إلى مواقف جديدة سواء في نصِّنا الجديد أو نصوصنا السابقة.

إن مـا نُركّز عليه هو بيان كيف يقذف بنا النص في خضَمّ نصوصٍ أخـرى، كـيف يحيلنا النصُّ إلى نصٍ، والأخيرُ إلى غيره، كيف ينفجر النصُّ فتتطايرُ شظاياهُ إلى نصوص متعددة، كيف يتمزق هذا النص في نصوص أخرى تصـبح الدلالـةُ معه محصلةَ تفاعل هذه النصوص معًا، محصلةَ مهارة القارئ وقدرته على الربط والانتقال وإنتاج المعنى.

إن أهـم مـا يحققـه التناص هو قضائه على مركزية النصوص. إن هـذا الـنص لا يعـود مركـزًا، لا يعود الغاية والمنتهى، بل تخترقه لا نهائية النصـوص الأخـرى، ويفـتحه التناص على لا محدودية اللغة. والنقطة التي يجـتمع عـندها هـذا الـتعدد، لـيس هو المؤلف، كما اعتدنا باعتباره صـاحب الـنص والمسئول عـنه والمهيمن على المعنى المفهوم منه- ولكن هـذه الـنقطة هـي القـارئ. إنه الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة[14].

إن الـنص عـلى هـذا النحو لم يعد هو العمل المغلق المُحَمّل بمعانٍ محـدّدة ودلالات بعيـنها، عـلى القارئ أو الناقد الإمساك بها، بل يتفرّق دم الـنص في وفـرة مـن النصـوص بمـا يلغي عودته إلى معنىً وحيد أو مركـزٍ واحـد. إن اشـتباك النص مع هذه النصوص يخلق شبكة عنكبوتيةً مـن المداخـل الـتي يمكن من خلالها أن ننظر إلى النص، فعند كل نقطة ثمة تقـاطع لنصـوص عِـدّة وتـنازع لدلائـل ومعانٍ. وتصور الشبكة يتيح إدراك الـنص بوصـفه تفجـيرًا أو تشـتيتًا، وهـذا لتـنازع الدلائل التي

يـتكون مـنها. إن الـنص ينفـتح عند كل نقطة من نقاطه الشبكية على وفرة من النصوص التي تتنازعه.

وقارئ النص- عند بارت-لم يعد (ذاتـا) محددةً تؤدي عملاً ينصب عـلى موضـوع لـه وجود سابق، بل أضحى (عددًا لا نهائيًا من النصوص والشفرات). فإنتاج نَصٍّ ما- الذي هو بمثابة رسالة- نوعٌ من التشفير، وتلقِّي هذا النص هو فَكٌّ لشفراته.

إن الذات القارئة عند بارت هي مجتمعٌ لنصوصٍ أخرى، لشفرات لا نهائية مفقودة الأصل لأن كلاً منها يحيل إلى الآخر. إن التفسير لم يعد مرهونًا كمـا كـان بـذات قارئه، قدر ما أصبح مرهونًا بِكَمٍّ لانهائيٍّ من النصوص والشفرات التي يتقاطع معها العمل.

إن الـنص عـند بـارت (مـتحرر) لأنه تَخَلّى عن"السيد" الذي يمـتلكه ويوجهـه، عـندما أعلـن بارت"موت المؤلف"، وهو بالطبع ليس موتًـا حقيقـيًا، وإنمـا يعلـن انتهاء هذا الموقف الذي يحتل فيه المؤلف من العمـل موقـع المركـز، هذا الموقف الذي أدى إلى إغلاق النص وحَصْره، وإيقافه عن أن يُورق، وأعطاه مدلولاً نهائيًا وحيدًا.

إن موت المؤلف يهدف إلى إحياء القارئ وتفعيل دوره الذي يجب أن يعمل بعيدًا عن هيمنة المؤلف ووصايته على النص وما يتيحه من معاني. بل إن المؤلف نفسه لا تكون علاقته بعمله إلا لحظة إنتاج العمل، أما عندما ينتهي منه فإن علاقة التسيير أو الملكية تُنتزَع منه، وتصير علاقته بمعاني النص ومقاصده علاقة قراءة.

الحواشي

(1) راجع ما كتبته د.فريال غزّول حول الـ(ما بعد) في مقدمة مقالها: "الكولونيالية وما وراء المسميات" بمجلة قضايا فكرية. العدد 20/19. ص383، 384.

(2) تيري إيجلتون: نظرية الأدب. ص156.

(3) السابق: نفسه. ص156، 157.

(4) راجع: رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص9: 29.

(5) رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص62.

(6) رولان بارت: مقالة "موت المؤلف". ضمن الكتاب السابق. ص85.

(7) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة. مكتبة مدبولي – القاهرة – طـ3 – 1987م.

(8) راجع شرح أبي البقاء العكبري لشعر المتنبي المسمى بـ: "التبيان في شرح الديوان". دار المعرفة- بيروت- لبنان. ج3-ص369: 371.

(9) السابق: ج1-ص290.

(10) السابق: ج4-ص694.

(11) أمل دنقل: الأعمال الكاملة. ص197، 198.

(12) التبيان في شرح الديوان: ج2-ص40، 41.

(13) أمل دنقل: الأعمال الكاملة. ص314.

(14) رولان بارت: درس السيميولوجيا. ص87.

مراجع

أصـــبح كثير من كتابات "رولان بارت" في متناول القارئ العربي ولبعض منها ترجمات عدّة. ومنها:

(1) درس السـيميولوجيا. تــرجمة: عبد السلام بنعبد العالي. دار توبقال المغرب ط 3 1993م.

(2) الدرجــة الصــفر للكــتابة. تــرجمة: محمد برّادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- المغرب- ط3 1985م.

(3) النقد والحقيقة. ترجمة: إبراهيم الخطيب. مراجعة: محمد برّادة. الشركة المغربية للناشرين المتحدين- المغرب- ط 1- 1985م.

(4) الكــتابة والقــراءة. تــرجمة: عــبد الرحيم حزل. مطبعة تانسيفت- مراكش- ط1- 1993م.

(5) شــذرات مــن خطاب في العشق. ترجمة: د.إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط. إبداعات عالمية. العدد (324)- المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت- 2001م.

(6) قراءة جديدة للبلاغة القديمة. ترجمة: عمر أوكان- أفريقيا الشرق- 1994م.

(7) أساطير. ترجمة: سيد عبد الخالق. آفاق الترجمة- العدد(5)- الهيئة العامة لقصور الثقافة- مصر- نوفمبر 1995م.

(8) مدخــل للتحلــيل البنــيوي للسرد. (مقال) ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي. منشــورات اتحــاد كتاب المغرب. ط1 1992م. بترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري، وعبد الحميد عقار.

(9) لذة النص. ترجمة: محمد خير البقاعي- المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1998م.

(10) مبادئ في علم الأدلّة. ترجمة: محمد البكري- دار الحوار- سورية- ط2- 1987م.

وكتب أخرى خلصت للحديث عنه، وغيرها انصبت فصول منها على كتاباته، ومنها :

- رولان بارت والأدب. فانسان جوف. بترجمة: محمد سويرتي. أفريقيا الشرق- ط1- 1994م.

- المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية. وليم راي. ترجمة: د.يوئيل يوسف عزيز. وزارة الثقافة العراقية.

- عصـــر البنيوية. إديث كريزويل. ترجمة: د.جابر عصفور. دار سعاد الصباح. ط1- 1993م.

- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا. تحرير: جون ستروك. ترجمة: د.محمد عصفور. عالم المعرفة. العدد (206). المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.

وانظر أيضًا في التناص كتاب:

- آفاق التناصيّة؛ المفهوم والمنظور. ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي. سلسلة دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1988م.



التفكيكيّة

تمهيد.

أولاً : ديريدا ونقض ميتافيزيقا الحضور.

ثانيًا: التفكيك واحتواء النصوص على نقاط قطع أو عناصر تمزّق: لاتجانس النصوص.

ثالثًا : ما التفكيك إذن؟

رابعًا : كيف يعمل التفكيك؟

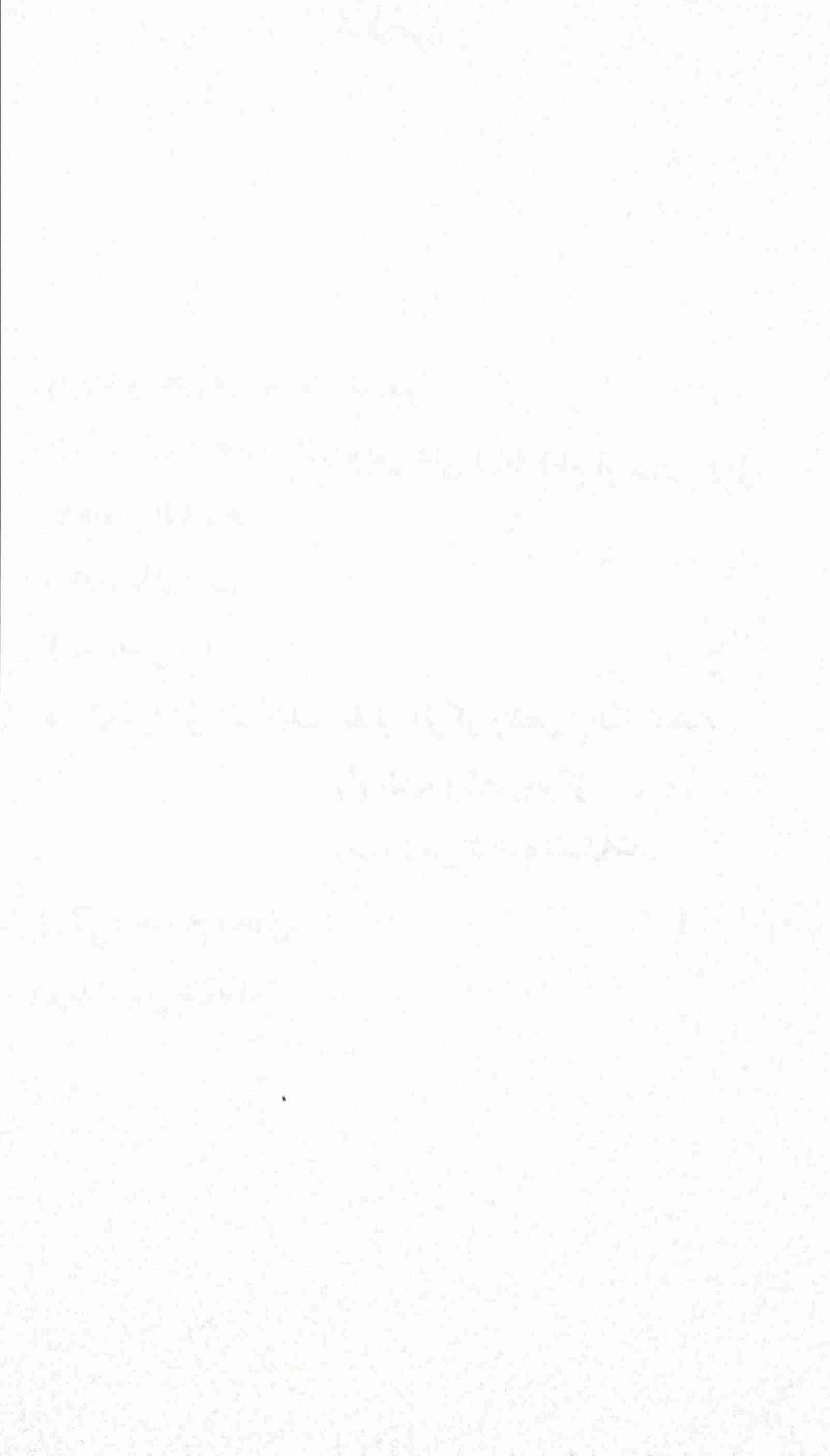
خامسًا: من البنيوية إلى التفكيك: نقض المركز ونقض تراتبيّة الثنائيات:

(أ) البنية ونقض المركز.

(ب) نقض تراتبية الثنائيات.

سادسًا: لا شيء خارج العمل.

سابعًا : ديريدا ليس عَدَمِيًّا.



تمهيد: لعل أول ما نؤكد عليه في مطلع هذا التعريف بالتفكيك Deconstruction هو تنحيه هذا الفهم الشائع والمغلوط لكلمة التفكيك، هذا الفهم الذي لا يعني سوى (حَلّ) الأجزاء، وفك المكونات الذي لا يغدو معه التفكيك حينئذٍ أكثر من كونه (تحليلاً) بالمفهوم العام والشائع للكلمة. وفضلاً عن هذا فإن من يعتقد هذا الفهم غالبًا ما يُلْحِق به أيضًا فكرة (إعادة بناء ما تمّ تفكيكه)، بناءً جديدًا على نحوٍ خاص. فيقال إننا نفكك الأشياء والنصوص لنعيد تركيبها مَرّةً أخرى في بناءٍ جديد، وما هكذا "التفكيك" بالمعنى النقدي أو الفلسفي.ويبدو أن هذه الدلالات المغلوطة إنما هي نتاج تداعيات المقابل العربي: (تفكيك)، هذا المقابل الموضوع للمفردة الإنجليزية Deconstruction. هذه التداعيات التي تدور حول (فَصْل الأجزاء) كما تعني المفردة في العربية، بعيدًا عن دلالتها الاصطلاحية التي لا تتأتى إلا بالإحاطة بالمبادئ الدريدية- نسبة إلى جاك ديريدا- أو المعرفة المنهجية بطبيعة عمله وغايات مشروعة ومنطلقاها الفلسفية، بما تغدو معه دلالة التفكيك أقرب إلى دلالة (النقض). وفي المعاجم العربية نَقْضُ الشيء: إفساده بعد إحكامه، فالتفكيك ينقض القراءات السائدة لعملٍ ما والتي تُثَبِّته دلاليًا، وتحول دون سيولته.وتجدر الإشارة إلى مدى الصعوبة في عرض التفكيك أو التعريف به. وعلى رأس هذه صعوبات استحالة عرض أفكاره في نقاط متسلسلة متدرجة، إذ تَجُرّ كل عبارة أو فكرة إلى طائفة من التساؤلات والاعتراضات التي قد تجيب عنها أسئلة تالية تأتي لاحقة في العرض، فضلاً عن اختلاف كثير من لمقدمات التي ينبني عليها التفكيك عما هو سائد في التفكير. أضف إلى ذلك الطبيعة الخاصة لمصطلحاته حتى في إطار الاصطلاحات الفنية نفسها، فإذا أضفنا إلى كل ذلك- وهذا بعضٌ من كثير- الطبيعةَ الملبسة لبعض أفكار التفكيك وعباراته وكلماته بان لنا صعوبة ما نحن مقبلون عليه.

أولاً: ديريدا ونقض ميتافيزيقا الحضور:

إن مـــا يتصدى له ديريدا من خلال التفكيك هو(أزمة الفكر الغربي) التي يراها متجسِّدةً في كونه(فكرًا ميتافيزيقيًّا)، سرمديًا، إطلاقيًّا، يقينيًا، محوره الإنسان الغربي.

ومـــا مـــن كـــلمةٍ أو فكـــرةٍ- فـــيما يـــرى ديريدا- ميتافيزيقية ســـرمدية يقينـــيّة في ذاتهـــا، بـــل إن الاستخدام الذي تخضع له هو ما يبدو محكومًا بطرائق النظر الميتافيزيقية المثالية.

وعند ديريدا أن الفلسفة الغربية (فلسفة حضورٍ) تقوم على ما يسمى بـــ(مركزية اللوجوس(*) أو العقل)، وما يفعله ديريدا هو تفكيك أو نقض هذا التصـــور وما ينبني عليه. فالفلسفة الغربية تقوم على أن (الفكر) يحيط بجميع أطـــراف(الذات)، و(الوعي) قادر تمام القدرة على اختبار كنه هذه (الذات) بحيث يغدو مرآةً عاكسةً لها.

وهذا تصورٌ يتعامل مع الوعي وحضوره بشكل ميتافيزيقي سرمدي، فهو تعاملٌ يجعل من الوعي الإنساني مركز الكون، ويجعل (العقل) أسيرًا لحالة ميتافيزيقية، هي ميتافيزيقيا هذا الحضور. الأمر الذي يتعارض مع ما في الذات مـــن جانـــبٍ خفيٍّ وسرِّي لا يمكن للفكر أن يتمثله، أو يعكسه، أو يحيط به، فيظل دومًا جانبًا غائبًا.

(*) اللوجوس Logocentrisme : لفظ يوناني يشير إلي العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو ما يتجلى في القول.

(راجع: د.جابر عصفور: مسرد المصطلحات الملحق بترجمته لكتاب "عصر البنيوية" لاديث كريزويل).

ومن هنا يقدم التفكيك عند ديريدا نقدًا لهذه الأيديولوجيا الغربية التي تجعل من (الذات)- والذات هنا هي ذات الإنسان الغربي- مركزًا للكون. وكذا يستكشف التفكيك تلك الاستراتيجيات التي تؤدي إلي هذا التمركز، وإلى إقصاء الأخر. ويضع التفكيك يده على تلك الافتراضات والمفاهيم الأولية التي تتلبّس نصوص الفكر الغربي حين تنظر إلي الأشياء والظواهر على أنها سرمدية.

ويرى ديريدا أن نزعة (مركزية اللوجوس)، أو نزعة (العقل المركزية) هي مصدر الأزمة التي يعيشها الفكر الغربي، ذلك أنها تجعل من سائر المفاهيم التي تصدر عنه- عن اللوجوس- مفاهيم مطلقة منغلقة على ذاتها، وعلى رأسها مفهوم (الحقيقة) التي يعطيها طابعها المطلق، أو بالأحرى يؤسس لـ"كذب مصداقيتها". والفكر الغربي لم يَتخَلّ على الدوام عن مبدأ المركزية، ذلك الذي يقتضي على الدوام وجود مركزٍ ما، يتحدد فيه وجود أي كيان باعتباره (حضورًا). وتاريخ الميتافيزيقا الغربية هو على الدوام حلقات من استبدالات مركزٍ بمركز، سلسلة متصلة من الحتميات التي تجعل بعض المفاهيم في موضع المركز، في قلب الحضور، مثل مفاهيم: (المثال، الأصل، الوجود، الضمير، الإله، الإنسان،..) في حين تجعل المفاهيم الأخرى المقابلة لها على الهامش.

ثانيًا: التفكيك واحتواء النصوص على نقاط قطع أو عناصر تمزق، لاتجانس النصوص:

ما يواجهه التفكيك بالأصالة هو (زيف الاعتقاد بالماهية الثابتة، أو المعنى النهائي الذي تم إنجازه)، الذي تم إنجازه ومن ثم فهو (ممارسة) تقوم على تحطيم الافتراض الساذج بأن النص يمتلك معنى، ذلك أن قراءتنا لأي نص

تعتمد على تعاملنا مع الشفرات اللغوية التي نعالج بها معنى النص، ولأن هذه الشفرات ترتبط بالبنيات والقيم الثقافية، فإن قراءة النص تتضمّن الفرضيات والأيديولوجيات التي نُدْخلها على النص عند قراءته، سواء أكانت تلك الفرضيات والأيديولوجيات خاصة بنا ومعاصرة لنا، أم نعتقد أنها فرضيات وأيديولوجيات الثقافة التي أنتجت النص.

ولأن اللغة وأيديولوجيا الثقافة أكبر بالطبع من النص ذاته، الذي عليه أن يتكيف مع شفرات اللغة والثقافة، والتي قد تكون متناقضة، فمن غير المألوف أن يكون خطاب النص متكاملاً وغير ملتبس. ومن هنا فإن كل النصوص تحتوى علي (عناصر تمزيق)، أو (نقاط قطع)، أو (فجوات)- تسمح حين تُدْرَك وتُفْحَص بدقة - بقراءات أخري هامشية، أو غير مُفَضَلة، قراءات تضع المعنى المكتشَف الواضح ظاهريًا، أو المعنى الحتمي المألوف موضع تساؤل.[1]

وهناك في كل نص- قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص. وتأتي هذه القوى من طبقاتٍ ميتافيزيقية ودوجمائية (يقينية مطلقة) تتلبّسه. هذه القوى قوى متنافرة تعمل علي تقويضه عندما تَكْشِفُ عن تعارض دلالات النصوص الظاهرة والمستترة وصولاً إلي دلالات جديدة تتجاوز سياقها الأصلي (هذا إذا كان ثمة مكانٍ لما هو أصليّ أو غير أصلي)، ففي مجال التفكيك لا مجال لما يسمى "بالمعنى الأصلي" المُسَلَّم به في النصوص. إن "الأصل" يفقد امتيازه الميتافيزيقي (المثالي السرمدي) تحت وطأة هذا اللاتجانس الذي لا يُسْلِم النصَّ لمعنى وحيد.

وهنا، يقوم ديريدا بالاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص. ومن خلال العثور علي (توتراته)، أو (فجواته)، أو (شروخه)، أو (تناقضاته الداخلية) يَقْرأ النصُ نَفْسَه، ويُفَكِّك نفسه

بنفسه. وتفكيك بنيةٍ ما لا يكون إلا بالسَّكن داخلها ونقضها من الداخل، فـ"الميتافيزيقا ليست تخمًا واضحًا، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجّه لها ضربات من هذا "الخارج" إن المسألة مسألة انتقالات موضعيّة، ينتقل السؤال فيها من "طبقة" معرفية إلي أخرى، ومن مَعْلَمٍ إلي مَعْلَمٍ، حتى يتصدع الكل"[2].

ولم يكن للميتافيزيقا فيما يرى ديريدا هذا التماسك المتوهم، ولم تتوفر أبدًا على ذلك الامتلاء، أو تلك الثقة في النفس، بل كانت على الدوام وعبر تاريخها الطويل في تصدّعٍ دائم، وارتكز تاريخها على إخفاء هذا الجرح المفتوح دائمًا وإنكاره وإشفائه. وما يقوم به التفكيك هو (الزيادة في تصدع هذا الهيكل القديم للميتافيزيقا)، والذي تظل تصدعاته موجودة رغم محاولة إخفائها[3]، إنه فقط يزيد في صَدْعٍ كان موجودًا من قبل.

ثالثًا: ما التفكيك إذن:

بناء على ما سبق، سوف ندمج عبارتين لكلٍ من "باربارا جونسون"، و"بول دي مان" لنقول أن التفكيك هو: التمزيق الدقيق لقوى الدلالة المتصارعة في النص، لإظهار التمفصلات والأجزاء المختبئة في الوحدات الجوهرية.[4]

إنه أقربُ إلى فاعلية قراءة مُعمّقة، تستهدفُ معرفةَ الكيفية التي تَشَكّلَ بها النص، ويستهدف تباين عدم بداهته ورصانته المريبة، واستتباعًا تبيان تاريخية وإمكانية تغييره، ليكون الاختلاف معه وعنه، اختلافًا منه، لا يُفْرَض عليه من الخارج بإجراء متعسف، بناءً على أن النص ليست له وجهة معينة أو محطة أخيرة"[5].

فعند ديريدا أن الإقرار بنسبة عملٍ ما إلي (المؤلف) لا يعني على الإطلاق الإقرار بما يسمى بـ"مقاصد المؤلف الفعلية"، كما يدّعي من يُنصّبون أنفسهم ورثةً لهذه النصوص، وللحكم عليها وعلى شروحها وتفسيراتها.

بل يخضع العمل الواحد أو مجمل أعمال مؤلفٍ ما لسلسلة عنيفة من الدعاوى والتفسيرات المتفاوتة، وربما المتضاربة. فهناك على الدوام إمكان لقراءة جذريّة جديدة تُغيِّر تمامًا- إلى الأحسن أو الأسوأ- الطريقة التي تتماسك بها هذه الكتابات مع ممارساتنا الاجتماعيّة.

ولكن ليس هذا إذنًا- كما يقول كريستوفر نوريس- بالمَرَح النِّسْبي، ليس إذنًا لكل أحد بعمل مقاربة حُرّة دون تقييدات على اللعب الحر بالنص أو المعنى، فما زال ممكنًا أن نعي ونفكك الأشكال المتنوعة من إساءة القراءة المغرضة[6].

ويصف "روجي لابورت" استراتيجية عمل ديريدا- ويبدو أن ليس ثمة مصطلح أوفق من مصطلح استراتيجية لوصف عمل ديريدا- يصفها بأنها (البحث والتنقيب) انطلاقًا من الطبقة السطحية لـ"بقعة أرض" والتي تَظْهَرُ وَحدها للعيان- عن الطبقات التحتية السابقة "زمنيًا" والتي غطيت منذ أمد بعيد، بل ظلّت دومًا مخفية، على ألا يفتت التنقيب ما اكتشفه لأوّل مرّة[7].

وديـــريدا أكثر من يتورع عن تعريف التفكيك، ذلك أن جميع المعاني وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، التي تبدو في لحظة معينة وهـــي تمنح نفسها هذا التحديد، تبدو جميعها خاضعةً هي الأخرى للتفكيك، وقابلـــةً له مباشرةً أو مداورةً، ومن هنا فأكثر تحديداته هي تحديدات بالسلب ويكـــتفي في أكـــثر الأصول بتعريف ممارساته التفكيكية المتعددة والمتنوعة من خلال تبيان طبيعة عمله وخطته.

فالتفكيك- كما يقول ديريدا[8]- ليس (تحليلاً) لأن "تفكيك" عناصر بنية، لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، لا يعني الرجوع إلى أصلٍ غير قابلٍ لأي حَلّ؛ ذلك أن قيمة العنصر البسيط الأصل غير القابل لأي حل هو من الأشياء التي تخضع للتفكيك، وكذا قيمة (التحليل) نفسها. والتفكيك أيضًا لـــيس (نقدًا)، بل إن قيمة (الحكم) و (الاختيار) و (القرار) و (التحديد) هي كذلك مما يستهدفه التفكيك. وهو كذلك ليس (منهجًا) في القراءة أو التأويل، خاصـــةً إذا ما أكّدنا على دلالة المنهج الإجرائية أو التقنية. فلا يمكن للتفكيك أن يُخْـــتَزَل إلى طـــريقة في اســـتخدام أدوات المنهج، أو مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل. فكل حدث تفكيكي يظل فريدًا على الدوام، يظل بموقعٍ بأقرب ما يمكن من "شيء" أو "لغةٍ خاصةٍ" أو "توقيع". والتفكيك ليس (فعـــلاً) أو (عمليةً)، ذلك أنه حاصلٌ بالفعل، فهو حَدَثٌ لا ينتظرُ تشاورًا أو وعيًا أو تنظيمًا من لدن الذات الفاعلة.

إن "الشـــيء في تفكـــيك" أو "هـــذا تفكـــيك"، "إن "هـــذا بصدد التفكيك".

ومـــن هـــنا، وعـــبر إظهـــار ثغـــرات الـــنص وزياداته وتناقضاته الداخلـــية يمكـــن للتفكـــيك الإمســـاك بقضـــايا الـــنص غير المصاغة أو الصـــامتة، كـــي يَظْهـــر الـــنص ليقول أمرًا مختلفًا إلى حدٍ ما عما يبدو أنه يقـــوله، وهـــو مـــا يجعـــل النص يروي قصته الخاصّة به، والتي تختلف إلى هذا الحد أو ذاك عن القصة التي تخيّل الكاتب أنه بصدد صوغها.

وهـــذه القصة، وهذا المقروء الآخر الذي يكتشفه "ديريدا" هو نَصّ آخر يكتشفه ديريدا؛ ففي كل نَصّ ثمة نَصٌّ آخر، ثاوٍ فيه، لا مكان له محددًا في الـــنص الأصلي، لا يقع وراءه أو خلفه أو جانبه، وليس مخفيًا ولا ظاهرًا، ولا يأتي قبل النص الأصلي ولا بعده، "إنه اللامُفكَّر فيه".

ومـــن هـــنا يقـــال إن معـــنى نـــص مـــا غَيْرُ موجود في اللغة، ولا مُتضَـــمّنًا فـــيها، إنمـــا هـــو مُتَمادٍ مع حركة اللغة ذاتها، متناثر عبر مساحة الـــنص كـــلها. وإن ظَـــلَّ على نحوٍ صافٍ مجرَّد معالم لغوية، فلا أحد يَضْمَنُ المعنى الذي يحتويه، ويُشَكِّل حضوره.

إن التفكيك يظل يدفع بالنص إلى أن يفيض على حدوده، بحيث يتسع لإدراك اخـــتلافاته، إذ لا تعرف معانيه الاستقرار أو الثبات، وإنما تظل مؤجلة ضِمْن الاختلاف بين النص الأصلي، ونَصّه الآخر.

ومـــن ذلك أن ديريدا يقرأ موقف "نيتشة" من المرأة، من الأنوثة هذا الموقـــف المشـــهور والقاسي ضدها، ليكشف عن تناقضه أو على الأقل يزيح تعارض الذكوري/ الأنثوي.

يقــول نيتشة ويكرر بإصرار هستيري أن المرأة هي مصدر كل الحمق والجـنون، وهي رمز يُغْوي الفيلسوف الذّكر مبتعدًا به عن طريقه المؤدي إلى الحقيقة. ومعنى أن يصبح شيءٌ ما أكثر خبثًا، أكثر مَكرًا وإبهامًا، معناه حينئذٍ أنه قد أصبح أنثويًا. ولكن إذا ما كان نيتشة نفسه قد انشغل تمامًا بهذا التدمير "الماكــر" للفلسفة، وبفك أنظمتها، ومفاهيمها الفخيمة، وأتلف مزاعمها عن الحقــيقة—فإن عمله حينئذٍ سوف يبدو (رذيلةً لامرأةٍ غريبة الأطوار). وإذا ما كانــت المرأة عنده بالفعلِ نقيضة للحقيقة وكانت لديه مبدأً للجنون – فإنها عندئذ تُعَدُّ حليفةً له في حملته ضد البناء النظامي العظيم للفلاسفة الذكوريين، بدءًا من أفلاطون وانتهاءً بكانط وهيجل. إن ديريدا يجعل من انتقادات نيتشة العنيفة ضد الأنوثة سلاحًا ذا حدين ينقلب أحدهما ضد قصده المُعْلن، بل يمكن بشيء من المشاكسة جعل نيتشة، ليس فقط متضاربًا في موقفه تجاه المرأة، بل يمكــن أيضًــا أن يُقْرأ بوصفه مقاومًا نسويًا خفيًا لكل تجاوز أو إعلاء لسؤال الاختلاف الجنسي.

وفي نمــوذجٍ آخر يبني "بول دي مان" كتابه: "العمى والبصيرة" على افــتراضٍ مؤداه أن النقاد لا يصلون إلى نوعٍ من البصيرة النقدية إلا من خلال العمى، "فهم يتبنون منهجًا أو نظرية تتضارب تمامًا مع الاستبصارت التي تؤدي إليها"[9] فالنصوص الأدبية تحمل معها دائمًا طرائق سوء فهمها بما يجعل النص يعــني غــير ما يقول، ويقول غير ما يعني، ويظل الأمر مع التفكيك على هذا النحو من التناقض بين المعنى والتعبير.

إن كـــل نص يتظاهر بتأكيد معنى إيجابيٍّ معيّن، ولكنه يسوقُ خِلْسَةً معــنىً آخر، قد يكون سلبيًا، هذا المعنى يَظَلُّ خَفِيًا داخل هذا المعنى الإيجابيّ، تمامًــا كمــا تبقى الشمس خفيّةً في الظل، وتبقى الحقيقة في الخطأ. وفي هذه المسافة المتوتّرة بين ما يعنيه النص، وما يُعَبّر عنه يأتيّ عمل التفكيك.

ويجد "دي مان" من خلال تفكيك نصوص بعض النقاد- أهم يتبنون نظـــريةً أو منهجًا ما، ولكننا نجدهم في النهاية قد توصّلوا إلى نتائج أو أقوال تختلف على نحو عجيب عما أرادوا قوله. فقد يصل النقاد إلى بعض الآراء أو النتائج أو الأقوال التي تمثّل بصيرةً نقديةً. هذه الآراء أو هذه البصيرة توصلوا إليها من خلال نظرية أو منهج يقف على طرف النقيض من إمكانية إنتاج مثل هـــذه البصيرة. إن مثل هؤلاء النقاد يجدون أنفسهم مدفوعين إلى قول شيء مخـــتلفٍ تمامًا عما أرادوا قوله، ولم يكن بإمكانهم أن يظفروا بهذه البصيرة لولا وقوعهـــم في قبضة عمىً من نوعٍ ما، بل إن أعظم لحظات العمى التي يَمُرُّ بها الـــنقاد بصـــدد افتراضاهم النقدية هي أيضًا اللحظات التي يحققون بها أعظم بصائرهم[10].

ففـــي الوقـــت الذي يدرس فيه النقد الجديد وحدة النص، ويُصَفّي تأويلاتـــه، فإنـــه لا يكتشف معنىً وحيدًا مفردًا، بل تَعَدُّدًا من الدلالات التي يُمكن أن يتعارض بعضها مع بعضٍ جذريًّا، لنصل في النهاية إلى أن (الوحدة) لا تكمن في (النص بذاته)، بل في (فعل تأويل هذا النص). وبدلاً من اكتشاف استمراريةٍ في النص متسقة مع تماسك العالم الطبيعي، نجدنا وقد أفضى بنا المبدأ إلى كشـــف بعـــض الـــبنى المميّزة للغة الأدبية (كالغموض)، وهو ما يتناقض مـــع كلـــية الـــنص وتماســـكه ووحدتـــه العضوية التي غالبًا ما تُختَزل في الموضوع.[11]

رابعًا: كيف يعمل التفكيك:

يتم التفكيك عبر حركتين متكاملتين:

• الأولى: تتوفر على قراءةٍ عميقة للنصوص- أيًا كان نوعها- قراءة "تقليدية"، تثبت بها معانيها الصريحة الرَّصينة، وهي قراءة تبقى مرحليًا داخل الأفق الميتافيزيقي نفسه الذي جاء التفكيك ليعارضه وينقضه ويهدمه، ليفككه. ثم لا تلبث هذه الحركة أن تَلْتَفَّ- من باطن النص ومن غير تَعَسُّف- إلى (نقض) ما وصلت إليه من نتائج، لا تلبث أن تقلب حمولة النص الميتافيزيقية، وتحل شبكة التعارضات التي أقامها بين المفاهيم ليحتل "الأسفل" مكان "الأعلى" (الخير في مقابل الشر)، (الطبيعة في مقابل الثقافة)، (الكتابة في مقابل الكلام).

وتجد هذه الحركة العنيفة مسوغها لدى ديريدا- داخل المقابلات الفلسفية الكلاسية، لأننا إزاءها لا نجد أنفسنا أمام تعايشٍ سلمي أو مقابلة حيادية، وإنما أمام (عمل عنف) في إثبات طرفٍ وإقصاء آخر. وما هذا إلا لإثبات زيف هذا التعارض.

وتقوم هذه الحركة بنقض ما وصلت إليه من نتائج، ونقض ما يقرره النص من معانٍ صريحة، كاشفًا عن معانيَ أخرى تتناقض مع ما يُصَرِّح به، هذا في قراءة معاكسةٍ معتمدةً في ذلك علي ما يعتري النص من شروخ وفجوات يراها التفكيك ملازمةً له، غيرَ مستحدثةٍ أو حادثةٍ، بل هي ملازِمةٌ له ملازمة الميتافيزيقا التي تتلبّسه، ملازمة هذه الروح الماورائية المطلقة التي تسكنه، فالتفكيك لا يُدْخل على النص مقولاتٍ خارجةً عنه، يحاكمه بها، ولكنه يستطيع نقضه من داخله بالإنصات الشديد لصوته ومقولاته.

▪ وتـــأتي الحركة الثانية: التي تتمثّل في العمل ميدانيًا داخل النسق الذي يجـــري تفكيكه، و الكشف عن عجزه وتناقضه، ليتم (زحزحة ما تم قلبه حتى لا تدخله الميتافيزيقا من جديد، وذلك عبر (فرض نظام بدائل أخرى)، و(تطوير التصورات والحجج التناقضية التي تنطوي عليها ألفاظه وفرضياته، ومناطقه المطمورة).

وهكـــذا يطـــيح ديـــريدا بالعلاقـــة التراتبـــية القديمة بين المفاهيم، ويُمَهِّـــد لمجـــيء "مفاهـــيم جديـــدة" لا يمكـــن فهمها أو تمكينها من العمل دون النســـق الســـابق القـــديم الـــذي تم هدمه أو تفكيكه. ولأن ديريدا لا يـــنطلق مـــن مركـــزٍ ثابـــتٍ واحـــدٍ، فإنـــه يستطيع اكتشاف (لا اتساق الـــنص، يســـتطيع الإمســـاك بهذه الشروخ الموجودة في النص الذي يعمل دومًـــا عـــلى إخفائهـــا وتـــتخطّاها كثيرٌ من القراءات. هذه الشروخ هذه الفجـــوات يوسّـــعها ديـــريدا ويســـير معهـــا إلى أن تهـــدم النص، إلى أن تنقضه.

وكـــلمة "التفكيك" لا تستمد قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من الـــبدائل الممكنة فيما يسمى بالسياق. ومن هذه الكلمات الأخرى التي تحدد التفكـــيك وتبيـــنه: "الكتابة"criture، "الأثر" trace، "الاخـــ(تـــ)ـــلاف" diffrance، "الـــزيادة" supplement، "الهـــامش" marge، .... القائمة طويلـــة ولا تنغلق، فثمة مفردات وأسماء أخرى كثيرة، كلٌّ منها ينتظر سلسلةً من الجمل والعبارات تحدد دلالاتها في كتابات ديريدا نفسه. فمهم جدًا قراءة هـــذه المفاهـــيم في سياق كتابات ديريدا بعينه وأهداف مشروعه، ودلالات مفرداته الخاصة.

خامسًا: من البنيوية إلى التفكيك: نقض المركز وتراتبية الثنائيات:

يري ديريدا أن أزمة الفكر علي الدوام، تنبع من ميتافيزيقيته، من فكـرة المركز وما تستتبعه من هيمنة و تراتبية). ومن هنا يتصدى للبنيوية والخطـاب السائد فيها حول مفاهيم أساسية بعينها كالمركز، والثنائيات، ومفهومها عن العلامة،....

أ- البنية ونقض المركز:

عـلى الـرغم مـن أن مفهوم (البنية ذات المركز) يمثل (التلاحم ذاته)، أو أنـه يـأتي لـيكون شرطًا للنظام المعرفي من حيث هو فلسفة أو علم- فإنه مفهوم متلاحمٌ على نحوٍ متناقض.

ويـأتي التـناقض أساسًـا مـن المفهـوم الـذي تؤسسـه البنيوية حول المركز:[12]

فالمركـز في التصور البنيوي- كما يرى ديريدا- يتضَمّن مفارقةً؛ فهو داخـل البنية وخارجها. إنه في وسط الوحدة الشاملة، ولكن، حيث إنه ليس جزءًا منها، فإنه لا ينتمي إليها، إنه إذن يقع خارجها. إن المركز حينئذٍ ليس هو المركز.

والمركـز أيضًـا يؤسس في البنية نفس ما يحكمها بينما يفلت هو من البنائـية. ذلك أن هذا المركز الذي تفترضه البنائية وتجعل منه حاكمًا للبنية لا تجعـل مـنه موضوعًا للتحليل البنيوي؛ ذلك أن إيجاد بنيةٍ للمركز يعني إيجاد مركزٍ آخر.

إن بنيـنة معـنيً مـا- (أعـني إنـتاج بنية لهذا المعنى)- مسألة لا تخضـع للوصـف البسـيط، ولا يمكـن حتى السيطرة عليها عن طريق ما يسـمي (بالفكـرة) تلـك الـتي نجعـل منها في العادة مركزًا- ذلك لأن

(حـــدث تصـــوّر الفكـــرة نفســـه) يَـــتقمّص بنية أساسية أخرى، وهكذا دواليك، يحيلنا المركز إلى مركز آخر في استمرارية لا تنتهي.

غير أننا نشير إلى أن ديريدا يرفض تنحية المركز تمامًا من مفهوم البنية، إنه يقول: "أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز. إني أعـــتقد أن المركز (وظيفة)، وليس كائنًا موجودًا، أو أن له محلاً طبيعيًا أو ثابـــتًا، إنـــه نـــوعٌ من (اللامحل) الذي يلعب فيه عددٌ محدودٌ من استبدالات العلامة". إن بنيةً بلا مركزٍ تمثّلُ اللامتصور ذاته"[13].

أضف إلى ذلك أن وظيفة المركز لم تكن مجرد توجيه البنية أو موازنتها وتنظيمها، هذا من حيث أن كل بنية تتطلّبُ مركزًا وتعتمد عليه- بل كان من شأن هذه الوظيفة العمل على أن يكون هذا المركز هو المبدأ المُنَظِّم للبنية، هو الذي يَحُدُّ ما يُمْكن أن نُسَمِّه اللعب. وهنا يقع إشكالٌ آخر؛ فإذا كان المركز هـــو مـــا يَسْمَح بلعب العناصر داخل الشكل الكُلّي من خلال توجيه وتنظيم وتلاحـــم النســـق- فـــإن المركز هو نفسه الذي يُغْلق (اللعب) الذي يفتتحه وييسره. ذلك أنه من حيث هو كذلك فإنه (النقطة التي لا يغدو فيها استبدال المضـــامين أو العناصـــر أو المصطلحات ممكنًا)، فمن غير المسموح به فيه- في المركـــز- تبديل أو تحويل العناصر. ومن هنا يُبْعَدُ المركزُ أو الرحمُ البنائيُّ عن الحركة أو اللعب.

غـــير أن ديريدا الذي يُجِلُّ مفهوم اللعب يرى في (مفهوم البنية ذات المركـــز)- الـــتي يَنْقُضُها- (مفهومَ لَعِبٍ) يقومُ على ثبات أساسي ويقينٍ يُعادُ تأكيده؛ يقين هو ذاته أبْعَد من منال اللعب.

إن هـــذا المركز، هذا اليقين، إن هو إلا نتيجةٌ للقلق، القلق الذي هو دائمًا نتيجةُ طرازٍ مُعَيَّنٍ من التورط في اللعبة.

أضف إلى هذا أن كل "وصفٍ لنظامٍ معين"- مهما كان هذا الوصف حياديًا - فإنه يخلق نوعًا من الانهيار في ذلك النظام، لأنه ببساطة يمكن أن يعني شيئًا آخر عند شخصٍ آخر. وهذا يؤدي بنا إلى تَصوّر كل (مثالٍ للمعنى) على أن له بنيةً مُحْتَمَلَةً تَضُمُّ عددًا غير محدودٍ من الأنظمة الأخرى. وحينئذٍ سوف يشير تحديد هذه الأنظمة إلى أن (المثالَ) (بنيةٌ لانعدام الهويّة). ومن ثَمَّ كان على البنيويّة- إذا أُخِذَت مأخذ الجد- أن تَضَع بنيةً تَضُمُّ في داخل هويتها تاريخًا ومستقبلاً غير مُحَدَّدَيْن لمعانٍ متنوّعة.

وكان عليها أيضًا- حينئذٍ- إذا أَصَرَّ المرءُ على تحويل المعنى إلى نمط تكوينيٍّ واحدٍ- وهو ليس كذلك بالطبع- أن يكون هذا النمط مختلف الذات. وتصبح "الهُوية" حينئذٍ هي إمكانية السمة الأخرى.

ومن هنا يؤدي المنهج البنيوي إلى مفارقة مابعد بنيويّة، ويصبح على أيّ نظرية منتظمة تريد أن تُفَسِّر جميع أحداث الإشارات التي تقع ضمن مجالها- يصبح عليها أن تخطط في النهاية لإفساد نفسها وبطلانها. وهو ما يقودنا إلى التفكيك.

ب- نقض تراتبية الثنائيات:

تنظر البنيوية للكون واللغة والثقافة عبر (ثنائيات) تمثل (تعارضاتٍ مزدوجة). هذه (الثنائيات) أو هذه (التعارضات المزدوجة) تساعدنا على تنظيم الواقع من خلال اللغة وكذا تتمتع بثباتٍ داخل النظام.

ومن هذه الثنائيات نجد: (الكلام والكتابة)، (الحضور والغياب)، (الداخل والخارج)، (الجوهر والظاهر)، (الإيجابي والسلبي)، (الحقيقة والكذب)، (الجيد والرديء)، (الوعي واللاوعي)، (الخير والشر)، (المعقول والمحسوس)، (الصواب والخطأ)، (الروح والمادة)، (السبب والنتيجة)، (الحياة والموت)، (المركز والهامش)، (البداية والنهاية)، (الذكر والأنثى)، (الطبيعة والثقافة)، (الشيء والعلامة)، (المرتفع والمنخفض)، (القديم والحديث)، (القبل والبعد)، (الزائد والناقص)،...

ورغم أن بداهة التفكير تقضي بعدم تحدد أحد طرفي أيٍّ من هذه الثنائيات إلاّ في ضوء الآخر، فَهُوِيّة طرف ما لا تتحدَّد إلا باختلافه عن الطرف الآخر من الثنائية التي ينتمي إليها، حيث لا يمكن لطرفٍ أن يهيمن على الآخر أو يتحكم فيه- رغم ذلك فإن الفكر الغربي بما يحكمه من رؤية ميتافيزيقية يَفْرِض، غالبًا، بلاوعيٍ، نوعًا من (التراتبية) hierarchisation أو (الأسبقية) prioritisation على هذه التعارض أو هذه الثنائيات. ويكتسب طرفي هذه الثنائيات قيمةً إيجابية في حين يكتسب الآخر قيمةً سلبية، يصبح أحدهما هو (المركز) أو (الأصل)، ويصبح الآخر هو (الهامش) أو(التابع). فَتُعَرَّف"المرأةُ" مثلاً بأنها الآخر بالنسبة للرجل، ويمكن بالتالي- في ثقافةٍ تُفضِّلَ قواعد الرّجال أو الذكور - رؤية النساء في مرتبة تالية للرجل.وكذا تُعَرَّف"الثقافة" بأنها ما هو خلاف الطبيعة، وحينئذٍ تصبح الثقافة (تابعًا) أو(تاليًا) للطبيعة ... وعلى هذا النحو يغدو الفكر الغربي الذي يناقشه ديريدا قائمًا على تمركزٍ منطقيٍّ حول أطرافٍ ثابتة من هذه الثنائيات من مثل: العقل، الذات ، الرجل، المنطق، التقدم، القوة،

الكلام، المعقول، الحياة، الطبيعة، الوعي.

وإذا كانت هذه المزدوجات يهيمن فيها طرفٌ على الآخر بحيث يقع منه موقع المركز من الهامش- فإن ديريدا لا يسعى إلى قلب التراتب، إنه لا يبتغي إحلال مركزٍ محل آخر، وإنما يهدف إلى (التنبيه إلى هذه الثنائيات، قصد تجنّب حبائلها، تفاديًا لمعاطبها الميتافيزيقية، وذلك بالوقوف مطلقًا خارج هذه الثنائية أو هذه الثنائيات. وذلك تأتي بتفكيكها. وبتعبيرٍ آخر بمحو تراتبها وتعارضه).

ويقدم ديريدا عددًا من المفاهيم أو الكلمات التي تتكشف له عن معانيها المزدوجة، عن دلالات تستفاد ويمكن معها بناء تأويل خاص، ولكن في نفس اللحظة قد لا يمكننا استبعاد دلالات أخرى قد تكون مناقضة لها تمامًا. إن عمله يقوم على بعث طاقة التعبير الحية في المعنى المُهمّش والتأكيد عليه ليعود يواجهنا كلما ذُكرَ الطرف الآخر من الثنائية التي يدخل فيها. إن "الأصلي" عند ديريدا لا يكون أصليًا إلا باستناده إلى "النسخة" التالية له، تلك التي يسودُ الزّعْمُ أنها تأتي لتنسخه وتكرره، ولكنها بمجيئها هذا تضمن له حيازة تسمية "الأصلي" أو "الأصل". إن "الأول" لا يكون "أوّلاً" إلا بالاستناد إلى "الثاني" الذي يُدعّمُ هذا الأوّل في أوّليته. واستناد "الأول " إلى الثاني" في "أوّليته"استناد (مؤسس) يُقيمُ في جوهر الأوّل نفسه بما هو "أوّل". إن الأصل يحيل إلى لاحقه دومًا، "الهوية" إلى "آخرها" الذي يؤسسها هي نفسها كهويّة. ليس ثمة من أصلٍ محض، إن الأصل يبدأ به "التلوث" أو الابتعاد عن مقام "الأصلية" بمجرد أن يتشكل كأصل، فيجد نفسه حينئذٍ مُجبَرًا على أن يمهّد لمسارٍ تأتي فيه الآثار المتتابعة لتُعدّله في أصليته.[14]

وكذا يشير "الأثر" إلى إمّحاء الشيء، وفي الأوان ذاته يشير إلى بقائه محفوظًا في الباقي من علاماته. وكما يكون قناةً للارتباط بسابق النصوص والعلامات يكون قناةً للتيه في علامات أخرى لاحقة، في نشاط واسع معمم للغَرْس والبَعْثرة.

وكذا يأتي "الملحق" هذه الزيادة التابعة المقذوف بها بعيدًا، والتي تأتي تاليةً وثانويةً- يأتي الملحق ليقلب نظامٍ ما ينضاف هو إليه، وربما يحل محله أحيانًا، فكم من ترجمة تتجاوز النص الأصلي، وكم من حاشية تكشف لنا عن التناقضات أو المغالطات التي يجهد المؤلف في إغفالها.

وفي العربية لا يكاد الأمر يختلف كثيرًا؛ ففيها عدد كبير من المفردات تسمى بالأضداد. وهي تعني معنًى ما وتعني نقيضه أيضًا :

- فـ(السَّليم)[15] في العربية هو المعافى البريء من الآفات، وهو أيضًا الملدوغ والجريح المشْفي على الهَلَكة.
- وتقول المعاجم: (أخفيتُ) الشيء: أظْهَرتُه، وأيضًا (أخفيتُ) الشيء إذا سَتَرْتُه.
- و(الشفيف) في اللغة: الشفاف. وتذكر المعاجم أن من معانيه أيضًا شِدَّة الحر، وكذلك شِدَّة لذع البرد. وفي الشعر:

ونقري الضيف من لحمٍ غريضٍ إذا ما الكَلْبُ ألجأه الشفيفُ

(نقري: من القِرَى وهو ما يُقَدَّم للضيف. واللحم الغريض: اللحم الطريّ).

- وتذكر المعاجم أيضًا أن (القُرْء) هو الحيض، وهو أيضًا الطُّهر منه، ولكن الأمر لا يتوقف بهذا الاختلاف في ذلك المعنى عند حد الاستخدام اللغوي بل ينبني عليه حكم شَرْعي لقوله تعالى في التنزيل العزيز: ﴿والمُطَلَقات يَترَبّصْنَ بأنفسِهِنَّ ثلاثَةَ قُرُوءٍ﴾ البقرة/**288**. وهنا يختلف عدد الأيام ما بين وقوع الطلاق وانتهاء مُدّة العِدَّة بحسب تفسير كلمة (قُرْء) هل هي حيض أم طُهْر.

- وتذكر المعاجم أيضًا أن (اليقين) هو إزاحة الشك والعِلْم وتحقيق الأمر. ونقيض الشك. ولكن تذكر أيضًا أن العرب ربما عَبّروا عن الظن باليقين، وباليقين عن الظن. والشاعر يستخدم اليقين بمعنى الظن في قوله:

تَحَسَّبَ هَوّاسٌ، وأَيْقَن أنّني بها مُفْتَدٍ من واحدٍ لا أُغامِرُه

(هَوّاسٌ، الأسد الهصور الشديد. والشاعر يقول: تَشَمَّمَ الأسد ناقتي، يظن أنّني أفتدي بها منه، وأستحمي نفسي فأتركها له، ولا أقتحم المهالِك بمقاتَلَته).

كان هذا على مستوى الكلمات، والأمر نفسه نجده في بعض الحروف التي قد تؤدي معنىً وتؤدي ضِدّه أيضًا. فتذكر اللغة أن (قد) حرف يدخل على الفعل فيفيده التأكيد أحيانًا وأحيانًا أخرى يفيده الشك أو الاحتمال. إنه يدخل على (الماضي) فيفيده التأكيد مثل: "قد حضر صاحبي". ويدخل على (المضارع) فيفيده الشك أو احتمال الوقوع.

مثل: قد يحضر أخي". وإذا كان الاستخدام النحوي يفصل في هذه الدلالة فالأمر ملتبسٌ مع استخدام آخر، إذ تفيد قد التقليل كان نقول: "قد يجود البخيل" وقد تفيد التكثير كأن نقول: "قد يجود الكريم". وإذا قلنا: "قد يجود محمد" ونحن لا نعرف مسبقًا شيئًا عن بخل محمد أو كرمه فإن احتمال القلة أو الكثرة هنا كلاهما واردٌ بنفس القدر.

وكذا الحَرْف (رُبّ) قد يكون للتقليل أو للتكثير، فقولنا: "ربما يزيد الإنتاج" يحتمل زيادة كثيرة كما يحتمل أيضًا زيادة قليلة.

ويمكن أن نتابع هيمنة طرف من هذه الثنائيات على الطرف الآخر بما يجعل من أحدهما المركز أو الأصل ومن الآخر التابع أو الهامش، رغم أن ديريدا سوف يرى أن المثالب- التي يمكن أن ينحى باللائمة فيها على الطرف الذي يحط الفكر الغربي منه- موجودة أيضًا في الطرف الأول بما ينفي مُسَوِّغ أفضلية أحدهما على الآخر.

ومن هذا القبيل ثنائية (الصوت والكتابة)، التي تصبح فيها الكتابة تابعًا للصوت، وتفهم كأثر للكلام، كاختزالٍ له، كبديلٍ صناعيٍّ يحاول أن يقوم مقامه، فالكتابة بالنسبة إلى الكلام بديلٌ ثانويٌّ وطفيليٌّ.

لقد كان هذا هو مصير الكتابة في تاريخٍ ميتافيزيقي يقوم على مركزية العقل، الفكر، الحقيقة، المنطق، لقد كان هذا مصيرها في نظام يقوم على افتراض نظامٍ لمعنى سابقٍ على العلامة، ومستقل عنها.

إن تمركـز الـذات الأوربيـة حـول الصـوت هو تمثيل واضح لـتمركزها حـول اللوجـوس، حـول العقل، حول عقلٍ حاضرٍ في قلب ذاتـه، لا يـنفعل إلا بذاتـه، ولا يحـتاج إلى سـندٍ أو ضمانة آتيةٍ مـن خارجـه. فليس امتياز

(الوعـي) سـوى إمكانـية الصـوت الحي، وسيكون "الإنصاتُ لكـلام الـذات علاقـةً مباشـرةً معها، حضورًا تامًا أمامها، وعيًا حقيقيًا بهـا. والوعـي، والحضـور، الحقـيقة... إلى آخـره قـيم تنـتمي إلى النسـق الميتافـيزيقي الـذي يحكـم الفكـر، تم اسـتدعاؤها جميعًا مـن خـلال (الإنصـات، مـن خـلال (الصـوت)، ولـذا كتـب ديـريدا "إن تـاريخ الميتافـيزيقا هـو الإرادة المطلقة للإنصات إلى الذات".[16]

والكـتابة مُخـتَقرَةٌ في الفكـر الغـربي على امتداده من أفلاطون إلى الآن، لأنهـا تُشَـكِّلُ ضَـعفًا أساسـيًّا يتمثّلُ في عدم ثباتها، إذ هي قابلةٌ للـتأويل، نازعـةٌ إلى الـتَّمَلُّص مـن الـتحديد وحيد المعنى. إذ يُمْكن أن تُقـرأ، وأن تُعـاد قـراءتها في سـياقات مختلفة ومتغيّرة، وحينئذٍ لن تَضْمن حضـور(الحقـيقة) كمـا يفعـل الكلام أو الصوت الحي، بل ستكون تابعةً للرأي والتأويل.[17]

والكتابة عند أفلاطون عقّار pharmakon– وكلمة pharmakon تعني "السم" كما تعني "الترياق" أيضًا، وتعني كذلك "الرقية الخبيثة" كما تعني "السحر الشافي"– والكتابة كذلك تجمع بعض المنافع المباشرة إلى جانب نتائج أخرى مشئومة؛ فمن جهة تقدّم نقاط استدلال لذاكرتنا، ومن جهة أخرى يمكنها أن تساهم في ضمور تلك الطاقة بمقدار ما تمنعنا من استخدامها بشكل منتظم.[18] وكل كتابة قاصرة ويتيمة، بل هي لقيطة، عاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص، كل كتابة هي تدليس وغش وخيانة وانتحار. إن الصوت أو الكلام يحرسه اللوجوس أو العقل على الدوام، يؤازره ويقف بجانبه، بينما الكتابة هي الابن الضّالّ البئيس؛ هي الابن الثائر، الآبق، في الوقت نفسه.

واستمرّ تمركزُ الصوت على هذا النحو، على طول الفكر الغربي، فـ"جان جاك روسو"[19] أيضًا يجعل من الكتابة تتمة وإضافة للكلام، أو للصوت. والعجيب أنه يميز بين كتابتين:

الأولى: المرتبطة بالإلهي، بالروح، باللوجوس، وهي لا تعتبر كتابة إلا بشكل مجازي أو استعاري، هذه الكتابة هي صوت "مُسَجّل" للطبيعة، للإلهي، للحيّ. هي فقط تستعير موارد الكتابة الأخرى المدانة، القبيحة، أما الأخرى فهي كتابة "تمثيلية"، ومن هنا فهي كتابة ثانوية، ساقطة مُدَانَة.

وعند "ليفي شتراوس" أن السلطة إنما تدخل المجتمعات المدعوّة بالبدائية مع "الكتابة"، وبالتساوق معها، مما يجعله يتمنّى أن تبقى هذه المجتمعات بعيدة عن الكتابة.

وعـــند "هوســرل" تطــرح الكــتابة نفســها وينتهي أمرها، أما الصــوت ففضــلاً عــن فوريــته قادر على استعادة نفسه وتصحيح مساره بقــدر مــا يــتقدم الحــوار. في حـــين تعجــز الكتابة التي تتجرّد من حماية صاحبها- تعجز عن الرّدّ أو استعادة الذات.

ولكن الكتابة ليست على هذا الحال، فهي ليست قنينةً ملقاةً في بحار البشــر، بل إن تجربة الكتابة تأتي كل يوم لتؤكد على عكس ذلك؛ فكم من الســجالات تنعقد حول مكتوبٍ بذاته، وكم من الفُرَص يلقاها كلّ مكتوب لــيعمّق فحواه وأحيانًا لينسخه، بما في معنى النسخ من تكرارٍ وإلغاء. إن كل نــص مكتوب يحمل أيضًا إمكان الدفاع عن ذاته لا يحملها في طياته فحسب، وإنما كذلك عبر إسهام الآخر، هذا الطرف الآخر الذي يكتسب النص وجوده في حضرته، إنه هو القارئ أو المتلقي.[20]

وفــوق ذلــك ألا يتضَــمّن الكــلام نفسه عناصر وقيم تُنْسَب إلى الكــتابة، تجعلــه أيضًــا خاضــعًا للــتأويل والتعدد، ألا يستند إلى نحو، ألا يعمــد إلى التولــيف أو الإنشــاء، ألا يَتَضَــمّن مسافات أو فواصل تنتظر مــن القــارئ أو المــتلقي أن يملأهــا! ومن هنا يصل ديريدا إلى أنه: سواء تكلمــنا أو كتبــنا فإنــنا لا نفعــل ســوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكــتابة بمــا يجعلــنا عــلى وشــك أن نقول أنه "في البدء كانت الكتابة" بدلاً من عبارة الكتاب المقدس التي تقول "في البدء كانت الكلمة".

أمّا إزاء علاقة الدال بالمدلول فإن الفكر اللغوي عند دوسوسير يقوم عــلى مفهوم العلامة التي تتألف من الدال و المدلول وتصبح الهيمنة فيه للدال الــذي يشير إلى الحرف المنطوق، إلى الكلمة المنطوقة، إلى الصوت الذي يغدو أقــرب إلى الحقيقة، إلى المعنى. في حين يتعرض الدال الذي يشير إلى المكتوب للقمع من قِبَل الصوت، يتعرض الصمت للقمع من قبل الكلام.

مع هذه الهيمنة تختفي أوجه للاختلاف، تختفي مسافات ضرورية وخلاّقة لإنتاج المعنى محاها ما يسمى بامتياز الصوت على الكتابة. وهنا يتحرك ديريدا لتحرير الدال من تَفَرّعه عن اللوجوس، عن الحقيقة المطلقة، عن المدلول الأوّليّ. وهو تحرير لا يمكنه أن يتحقق دون إصابة شاملة لمنطق العلامة الذي ترجع إليه الكتابة.

إن دي سوسير يؤكد في منطق العلامة أو الإشارة اللغوية على طابع "الاعتباطية"– بمعنى انتفاء وجود باعث منطقي لاختيار مسمى ما لشيء بعينه، عدا بعض الكلمات التي يرتبط فيها المسمى بالصوت المرافق لحدوثها، كأسماء الأصوات وأفعالها مثل فحيح، خرير،

وكذا يجعل اللغة والكتابة يشكّلان نظامين متميّزين للعلامات، ويجعل علّة الوجود الوحيدة للكتابة هي تمثيل اللغة التي تختزل عنده في الصوت أو الكلام. فمادة اللغة تتحدّد عنده بالتقاء الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، إلا أن الأخيرة هي وحدها التي تُمَثّل هذه المادة، وهي التي تُشَكّل موضوع التحليل اللغوي. ومن هنا يتناول سوسير الكتابة بوصفها تشويشًا للكلام، فعلى الرغم من أنها تمثيل له فإنها تهدد نقاء نظامه.

ولكن سوسير الذي يجعل من الكتابة شيئًا ثانويًّا إلى الصوت- الذي يمثل الأصل حينئذٍ- يعود إلى الكتابة نفسها لكي يشرح العناصر اللغوية بما هي أصوات، لكي يوضّح قيمتها التخالفية التي هي طبيعتها الأصلية. فلكي يشرح هويّة عنصر ما صوتيًا وكونه لا يتحدد إلا باختلافه الصوتي عن غيره من العناصر يلجأ إلى الكتابة لبيان الأمر، رغم أنه قرر أنها ثانوية وغير ممثلة للكلام أو للصوت. إنه يقول أن الحرف [20] يمكن أن يُكْتب بطرق مختلفة ما دام يتميز عن الحروف l، f، i، d،

فليس هناك ملامح أساسية له، يلزم المحافظة عليها، إذ إن هويته تعالقية صِرْف، وكذا الطبيعة الصوتية لهذه العناصر في اختلافها عن بعضها.

وعلى هذا يفهم الكلام بوصفه شكلاً من الكتابة ومثالاً للآلية اللغوية التي تتجلّى فيها.[21]

ولعل نظرة سوسير هذه تعود إلى أنه لم يَبْنِ نظرته إلا بناءً على نمطٍ من الكتابة بعينه، هو ما تعرفه الحضارة الغربية من نمط قائم على الكتابة الصوتية أو الأبجدية التي يتم فيها إعادة إنتاج سلسلة الأصوات المتعاقبة في الكلمة، وهو ما يختلف بالتأكيد عن نُظُم الكتابة الأخرى(الأيدوجرامية) ومنها تلك التي يتم فيها تمثيل الكلمة كلها بعلامة وحيدة لا صلة لها بالأصوات التي تتألف منها الكلمة، كما في الهيروغليفية القديمة، والصينية واليابانية الحاليتين.

وهنا وبعد أن يقلب ديريدا هذه الثنائية (صوت، كتابة) بجعل عمله الكتابة هي الأصل- لا يقدمها بوصفها ما تعارف الجميع عليه حولها، وإنما يقدمها بوصفها (الكتابة الأصلية)، أو الكتابة العامة، أو (الأركي كتابة- L' archi criture)، إنها "أية ممارسة من التفريق والإيضاح والفصل والمسافات". وهذا الشكل تشمل كل أشكال التسجيل والسك؛ من كتابة القوانين إلى تذكر الأحلام وشق الممّرات عبر الغابة. وعلى هذا النحو يقدم ديريدا تصورًا آخر للكتابة ينبثق من داخل الكلام نفسه.

سادسًا: لا شيء خارج النص:

تبدو هذه العبارة "الدريدية" الهامة على رأس العبارات المُسَاء فهمها في فكر ديريدا. وهذا عندما يُتَوَهَّم منها إعلاء شأن النص على حساب الواقع الخارجي أو إهمال العناصر المادية الخارجية وعدم الأخذ بها في تحليل النصوص، أو ما إلى ذلك من أشكال فهم تعود لاتجاهات ينقضها ديريدا ويرفضها أصلاً.

إن العبارة لا تعني مطلقًا نفي أهمية التاريخ أو المرجع والواقع، وإنما تعني أن كل ذلك مُضْطَلعٌ به في "داخلية العمل"- كما يقول كاظم جهاد- فيما يدعوه ديريدا بـ"تاريخه الداخلي"[22]، إنه ينقض أصلاً هذه الثنائية التي تجعل من النص مقابلاً للواقع، وتجعل من الواقع حَكَمًا في النص، ومنه يُسْتَمَد الدليل على صِحَّته، إنه يفكك مركزية الواقع في مقابل النص.

إن هويـــة معـنى مـــا مســـتمد مـــن الـــنص إنمـــا تقـــع ضمن الاخـــــ(ـــــتـــــ)ـــــلاف(*) الذي ينتج عن استثمار عناصر التمزيق ونقاط القطـــع في الـــنص ومـــتابعة فجواته، وبالتالي تصبح إمكانية المعاني الأخرى في أمكـــنةٍ أخـــرى وأزمـــنة أخـــرى شـــرطًا لهويته، وبذلك تغدو الظروف الخارجـــية (داخـــل العمـــل) وليســـت خارجه، إذ لا يمكن أن يعني العمل إلا بفضل "الخارج".

سابعًا: ديريدا ليس عدميًا:

يحـــدث أن يثور تساؤل في وجه التفكيك، وبالأحرى اعتراض قوامه اتهام التفكيك بكونه عدميًّا. فهو فيما يُتَصَوَّر يلغي المركز، ويقضي على مفهوم الحقيقة، ويرفض التاريخ، ويُسَوِّي بين الخطابات المختلفة، فلا تختلف الروايات والقصص عن الكتابات الفلسفية أو التاريخية أو الدينية أو السياسية ويفتح الباب أمام وجوه القراءة وسوء الفهم لتوجيه النص كما نشاء، كما يشكك في قـــيمة كـــل القـــيم. بَـــيْدَ أن مطالعـــة التفكـــيك ومـــتابعة مواقف ديريدا وعلاقـــته بالقضـــايا والمواقف السياسية والاجتماعية لا تقدمه مطلقًا بوصفه عدميًّا.

(*) الاخـــ(تـــ)ـــلاف differ Ance : هو مصطلح خاص صاغه دريدا يختلف عن الاختلاف Differ Ence. والمترجمون العرب يجتهدون في رسمه العربي حتى يجسدوا هذا الاختلاف. فمنهم من يكتبه هكذا ومنهم من يكتبه الاختلـــ(ا)ف.
وهـــو مصطلح رئيسي في فكر ديريدا له دلالات خاصة، نشير منها إلى أنه يُبَيِّن أن هذا الاختلاف بين الكلمـــتين بـــــ(E)، بـــــ(A) لا يَظْهر في النطق، في الصوت، وإنما يظهر فقط في الكتابة. وهو بهذا يدحض مقولة غموض الكتابة والتباسها إزاء وضوح اللفظ أو الصوت وحضوره.
حول بعض الأبعاد والدلالات يراجع:
- سارة كوفمان وروجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا. ص 86 : 90، 129.
- مـــيجان الرويـــلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. النادي الأدبي بجدة. ط1 1415هـــ / 1995م. ص60: 65.

إن التفكـــيك الذي يدعو إليه ديريدا لا يرتبط (بالهدم) أو (التدمير) قدر ما يرتبط (بالخلخلة)، قدر ما يرتبط بإمعان النظر في تلك المتَضمَّنات التي تَرَسَّبَت في لغتنا واحتلت منها ومن تفكرنا موقع الثقة المطلقة.

ولنقل ثانيةً إن ديريدا يرفض تنحية المركز تمامًا من البنية، فهو يقول: "أنا لم أقل أنه ليس هنا مركز، أو أننا يمكن أن نستمر دون مركز. إني أعتقد أن المركز (وظيفة)، ليس وجودًا being، أو واقعًا reality، وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها."[23] إن فقد المركز ليس نوعًا من الإيجاب. وكذا مع نزع مركزية اللوجوس فإن ديريدا لا يستغني مطلقًا عن (الذات). إنه يقول: "أنا لا أُدَمِّـر الـذات، أنـا أعين لها موقعًا(أموضعها). فعند مستوى معين لكل من الـتجربة والخطـاب الفلسفي والعلمي، لا يمكن للمرء أن يستمر دون فكرة الذات. إنها مسألة معرفة من أين تأتي وكيف تؤدي وظيفتها."[24]

التفكـيك عـند ديـريدا لا يجعـل من (الحقيقة) ميراثًا ميتافيزيقيًا باليـًا، أو يجعــل مـنهـا مجرد مجموعـة من القيـم والمعتقـدات الـتي تشـيع بـين أعضــاء "مجـتمع تأويـلي" بعيـنه، فهي كما يقرر "كريســتوفر نوريـس" تحـافظ عـلى نـبض النقد التنويري وتلتزم بقيمه وعــلى رأسـها إخضـاع قـيم هـذا الـنقد نفسه ومنظوماته ومفاهيمه المؤسسـة للتسـاؤل[25]؛ فهـو يهـاجم في الحقائق إطلاقها، وما ورائيتها المشـروعة بذاتها ولذاتهـا. وكـان ديريدا على الدوام حريصًا على عزل مشـروعه عـن المواقـف العدمـية واللاعقلانـية. إنه لا يلغي (الحقيقة)، ولكـنه فقـط يضـعها موضـع التسـاؤل الـراديكالي (الثوري). يقول ديـريدا: "في كـتاباتي لم تُدَمَّـر أو تُـتَحَدَّى أبدًا قيمة الحقيقة (وكل القيم المرتـبطة بهـا)- ولكـن فقـط أُعـيدَ توظيفُها ضمن سياقات أكثر قوة، أرحب وأغنى"[26].

وهـو في ذلـك يؤمـن بحرية التفكير وضرورته، ولا يرى سببًا لأن يتخلَى هـو أو أن يَـتَخَلَى أيّ شـخص آخر عن (جذرية العمل النقدي) بحجّة أنه يجـازف (بـإجداب العـلم) أو الإنسـانية أو التقدم... (إن مجازفة الجدب والإجداب هي، دائمًا، ثمن وضوح الفكر).

كـذا يدافـع ديريدا أمام من يتهم التفكيك بأنه يحاول بطريقة ما أن يجهـز عـلى الاختلاف بين أنواع الخطاب الباحثة عن الحقيقة بشتى أشكالها (الفلسفية، التاريخية، العلوم السياسية،) وبين أنواع الخطاب ذات الطبيعة الشـعرية أو الخيالـية، والتي لا تتمظهر فيها الحقيقة كأفق مباشر أو رئيسي للتَقَصّـي. ويزيد ديريدا بأنه أبدًا لا يزيل الفروق بين الأنظمة المختلفة للكتابة المتخـيّلة، كما أنه لا يعتبر القوانين، الدساتير، إعلان حقوق الإنسان، لا يعتـبر كـل هذه الأشياء أو مثيلاتها متشابهةً مع الروايات إنه فقط يُذَكِّر بأنها ليست "وقائع طبيعية"، وبأنها تعتمد أيضًا على نفس القوة البنيويّة التي تسمح للمتخيّلات الرّوائية أو الاختراعات الكذوبة أو ما شابه بالحدوث"[27].

وفـوق ذلك لا يهمل التفكيك قضية (المسئولية التأويلية) إذ يوصي بـأن تُقْـرأ النصـوص في ضوء اعتبار مفاهيم مثل (النِّـيَّة الطيّبة، الانتباه للتفاصـيل،...) بشـكل يمنعها من التحوّل إلى مجرد ألعاب عالية الصقل، أو شهادات مفتوحة لكل أنواع البذخ القرائي. وكذا يقرر أن (قصديّة المؤلف عملت دومًا على (حماية القراءة)، وليس فتحها. إن الانتباه إلى هذه القصدية دعامـة حماية لا غنى عنها لأي فعل تأويلي يحاذر أن ينمو في أي اتجاه يشاء أو يعطـي لنفسه الصلاحية بقول (أيّ شيء). إن ديريدا على العموم يثير قضايا المسئولية الأخلاقية جنبًا إلى جنب مع الأسئلة الإبستمولوجية المعرفية [28]

الحواشي

(1) برند شبلنر: نظرية الأدب المعاصر.ص76.

(2) راجع الحوار الذي أجراه كاظم جهاد مع جاك ديريدا. ونشره تحت عنوان: "في الاستنطاق والتفكيك" في ترجمته لبعض مقالات ديريدا نشرها تحت عنوان: "الكتابة والاختلاف". دار توبقال للنشر. ط1- 1988. والكتاب مقالات متفرقة لديريدا ليس فيه من الكتاب الأصلي الذي يأخذ نفس العنوان سوى دراستين. وبقية الدراسات من مؤلفات أخرى لديريدا.

(3) راجع: سارة كوفمان، روجى لابورت: مدخل إلي فلسفة جاك ديريدا. ترجمة: إدريس كثير، عز الدين الخطابي- أفريقيا الشرق. ط2 - 1994. ص21، 22.

(4) راجع برند شبلنر: السابق: نفسه.

(5) د. محمد حافظ دياب: جاك ديريدا ومغامرة الإختلاف. مجلة نزوى. العدد23.

(6) كريستوفر نوريس: حول أخلاقيات التفكيك. ترجمة: حسام نايل. مجلة نزوى. العدد (26)- 2001م. ص35.

(7) روجي لابورت، سارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا.ص13.

(8) جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف. ص60:62.

(9) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ص155.

Raman Selden: A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, university press of Kentucky, 1985, P:90.

(10) سعيد الغانمي. من مقدمته لترجمة كتاب "بول دي مان" العمى والبصيرة.ص8 ، 11.

(11) بول دي مان: العمى والبصيرة.ص65،64،60.

(12) راجع: جاك ديريدا: البنية، والعلامة، واللعب. مجلة فصول. المجلد (11)- العدد (4)- شتاء 1993. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص234.

(13) جاك ديريدا: البنية، والعلامة، واللعب.ص249. من تعقيب لديريدا حول مداخلة على المقالة السابقة.

(14) كاظم جهاد: من مقدمته لترجمته لكتاب جاك ديريدا "الكتابة والاختلاف". ص31،30.

(15) راجع في ذلك عددًا من المعاجم العربية. منها تاج العروس للزبيدي، جمهرة اللغة لابن دُرَيْد والمعجم الوسيط: أعدّه مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(16) راجع: روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا.ص17:12.

(17) راجع: بيير زيما: التفكيكيّة؛ دراسة نقدية. تعريب أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط- 1996. ص58.

(18) بيير زيما: التفكيكية.ص57.

(19) أنظر: روجي لابورت، وسارة كوفمان: مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا.ص18.

(20) راجــع: كــاظم جهــاد: مدخل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية. مجلة فصول المجلد(11)، العدد الرابع. شتاء1993.ص195:197.

(21) جوناثان كلر: فرديناند دي سوسير؛ أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات. ترجمة: د.عز الدين إسماعيل. المكتبة الأكاديمية-2000م.ص195.

(22) كــاظم جهــاد: مدخــل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية أفلاطونية.ص211.

(23) جــاك ديريدا: رد على التعليقات المثارة حول مقالة "البنية، اللعب، العلامة". فصول. العدد4. المجلد11. سنة1993. ص249.

(24) السابق: نفسه.

(25) راجــع كريستوفر نوريس: نظرية لانقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون، حرب الخليج. ص 41: 49.

(26) السابق. نفسه. ص45.

(27) راجع: كريستوفر نوريس. السابق. ص47.

(28) راجع السابق: ص18.

مراجع

(1) البنـــية، والعلامة، اللعب. جاك دريدا (مقال). ترجمة: د.جابر عصفور. مراجعة د.هدى وصفي. مجلة فصول. مجلد (11). العدد (4). شتاء- 1993م.

(2) الاخـــتلاف المرجأ. جاك ديريدا. (مقال). ترجمة: هدى شكري عياد. مجلة فصول. المجلد السادس. العدد الثالث- 1986م.

(3) الكـــتابة والاختلاف. جاك دريدا. ترجمة: كاظم جهاد. تقديم محمد علال سيناصر. دار توبقال للنشر.ط1- 1988م.

(4) مقدمة في نظرية الأدب. تيري إيجلتون. ترجمة أحمد حَسّان.

(5) مدخـــل إلى قراءة ديريدا في الفلسفة الغربية. كاظم جهاد. (مقال)- مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- المجلد (11)- العدد الرابع. شتاء1993م.

(6) جـــاك ديـــريدا ومغامرة الاختلاف. محمد حافظ دياب. (مقال)- مجلة نزوى- مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان- العدد (23)- يوليو2000م.

(7) أطـــياف ماركس. جاك ديريدا. ترجمة: د.منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاري- المركز الثقافي العربي- 1995م.

(8) التفكيكية؛ دراسة نقدية. بييرف زيما. تعريب: أسامة الحاج. المؤسسة الجامعية للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع. ط1- 1996م.

(9) التفكيكـــية؛ الـــنظرية والممارسة. كريستوفر نوريس. ترجمة: د.صبرى محمد حسن. دار المريخ- السعودية. ط1- 1989م.

(10) النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. فنسنت ب. ليتش. ترجمة: محمد يحـــي. مـــراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. مصر 2000م.

(11) الممارســـة النقدية. كاثرين بيلسي. ترجمة. سعيد الغامدي. دار المدى للثقافة والنشر. ط1- 2001م.

(12) لغـــات وتفكـــيكات فى الـــثقافة العربـــية (لقاء الرباط مع جاك دريدا). مجموعة من الباحثين. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. ط1 1993م.

(13) العمى والبصيرة؛ مقالات في بلاغة النقد المعاصر. بول دي مان. ترجمة: سعيد الغانمي. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(14) الدال و الاستبدال. عبد العزيز بن عرفة. المركز الثقافي العربي ط1- 1993م

القسم الثاني

الاتجاهات الأدبية

الحـــداثة

أولاً: اللفظة في العربية: تعدد المفهوم بتعدد سياقاته.

ثانيًا: النشـــــــأة.

ثالثًا: الحداثـــــة: مبادئ أساسية:

1) تمرد الأنا.

2) فضيلة التسامح.

3) الإحساس بالتناقض.

4) قيمة السؤال.

5) التغيير والتجدد.

6) الموقف من التراث والتاريخ.

7) قيمة الشكل: الجمال الفني.

أ- الشكل ليس مسألة شكلية.

ب- بين الجمال الطبيعي والجمال الفني.

ج- البُعْد الجمالي هو البُعْد المحوري للفن.

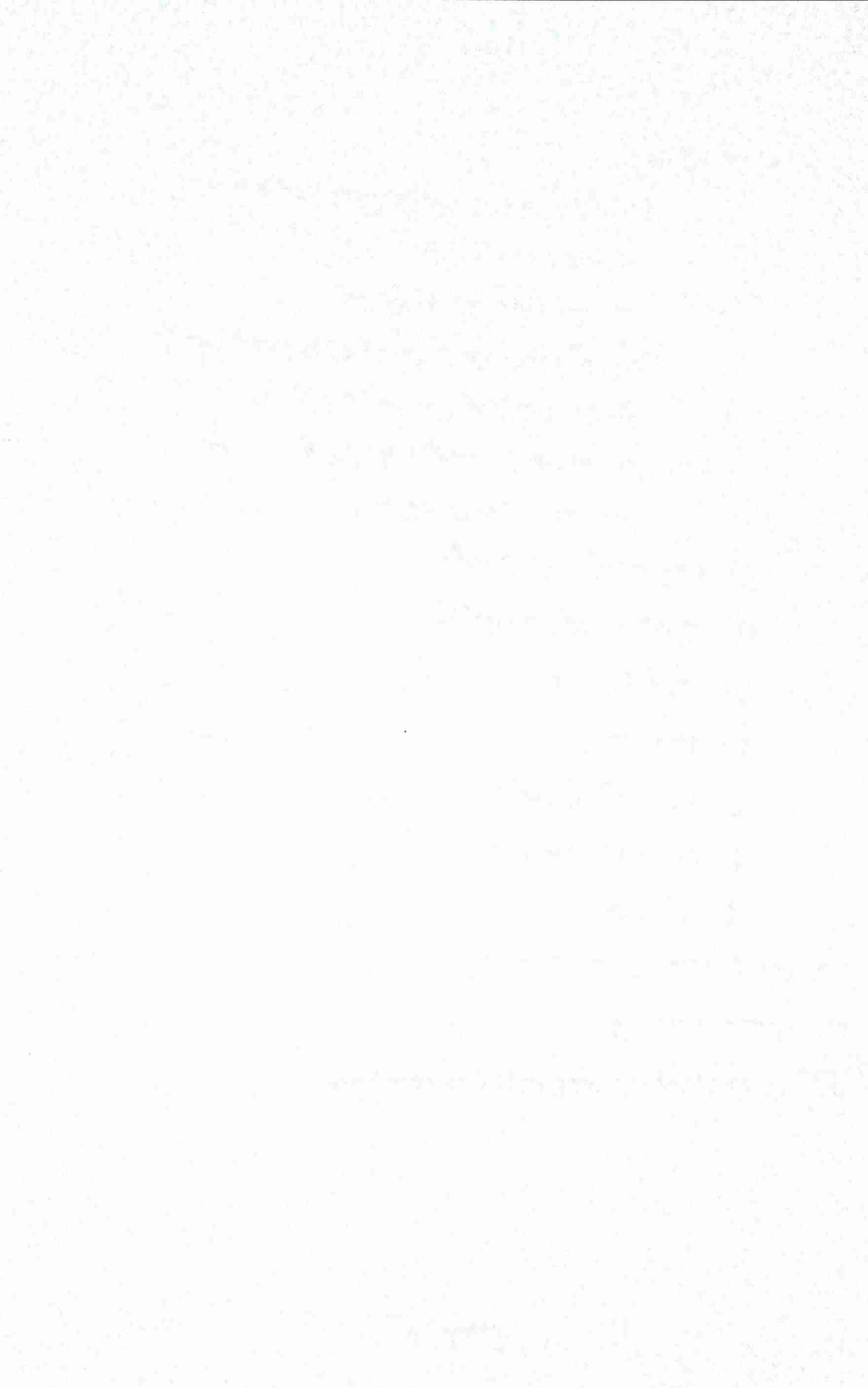
د- وعي الحداثة بالعملية الفنية وحمايتها للعنصر الجمالي.

هـــ- الفن وجود مغاير وواقع بديل.

و- التجديد ضرورة جمالية.

ز- حول غرابة بعض الأشكال الفنية وغموضها علينا.

رابعًا: متى تموت الحداثة.



إن "مسألة الحداثة ليست جدلاً حول كلمات، بل حول المعاني والأفكار في التاريخ. إن العالم عالم أسماء. وإذا انتزعت منا الأسماء فإن عالمنا يُنتزَع منّا".

أوكتافيوباث

أولاً: لفظة الحداثة: تعدد المفهوم في العربية بتعدد سياقاته.

مفهوم (الحداثة) مفهوم شديد الالتباس، وذلك نظرًا لتعدد السياقات التي يُستَخدم فيها، وينبع قدر أكبر من هذا الالتباس من خلطنا بين هذه الدلالات رغم افتراق السياقات، وإضافةً لعدم تجانس المفهوم فإنه يتسم بالنسبية في أغلب الحالات. ومن ثم علينا أن نحدد بعضًا مما يدور بأذهاننا[1] عندما نطالع هذا المصطلح.

في نصوص التاريخ يرتبط مفهوم لفظ الحداثة (بحركة الزمن) من الماضي البعيد إلى ماضٍ قريب أو إلى الزمن الحاضر؛ إذ لاغنى للتاريخ نفسه عن مفهوم الزمن، بل إنه ليُعَدّ من حيث طابعه العام (تتابعًا زمنيًا)، أو ربطاً للأحداث بتتابع الزمن. وعندما يأتي في نصٍ من نصوص الإصلاح الاجتماعي يكون ألصق بفكرة (التغيير). أما في عُرف الفنانين والباحثين ورجال الصناعة ونحوهم فربما كانت الحداثة مرتبطة (بالابتكار).

أما الحداثة في عُرف رجال الدين فلا مجال لها في العقائد ولا العبادات، فهذان الحقلان لا يُقْبل فيهما إحداث شئ إلا مع وصف صاحب الحدث بالمروق والخروج. ولكن يختلف الأمر في المعاملات إلى حدٍ ما، وربما قُبل "الأمر المُحْدَث" تحت عنوان "البدعة" غير أن كل "محدثة" "بدعة" وكل "بدعةٍ" "ضلالة".

والهام هنا هو الإشارة إلى أنه رغم شدة الاختلاف بين مجال الدين ومجالات الإنتاج الأخرى كالفنون والبحث والصناعة إلا أن العامة من

الـــناس قـــد تلتفت إلى هذه الدلالة المستمدة من السياق الديني وتُحَكِّمُها في أمور الفن والفكر، غير واعية أنها بذلك تُحَكِّم مفاهيم مجالٍ معرفي في مفاهيم مجالاتٍ معرفية مختلفة، ويكفي اختلاف السياق بينهما لانتفاء نقل الحُكم.

وفى حقـــل العادات والتقاليد الحداثة أيضًا مستهجنة، كما كانت في حقـــل الديـــن، ومن ثم تأخذ الكلمة في هذين الحقلين- بالتكرار والتواتر- دلالات نفســـية غير إيجابية، تعود بالسلب على المجالات الأخرى. ولكن هذا الحقـــل الأخـــير يُفَضّـــل أن يعطي للبدع اسمًا آخر لتصبح (مظاهرُ الحداثة) (تقاليع)؛ فيرتبط المعنى (بالغرابة) أكثر من ارتباطه بمفهوم (الزمن).

ومصطلح الحداثة ترجمة للمصطلح الأجنبي Modernism الذي يعني اتجاهًـــا محددًا وحركةً معينةً لها أبعادها الفلسفية والتاريخية والثقافية المحددة في أوربـــا على وجه الخصوص. ولولا شيوع هذه الترجمة لكنا قد اخترنا ترجمتها بالحداثية [2] ليسهل التفريق المنهجي الدقيق بينها وبين الــ Modernity التي تترجم حينئذ بالحداثة، والتي تشير إلى فعل مطلق، لا يرتبط بفلسفة معينة ولا يتقيد باتجاه محدد، بل يمكن له أن يتخلل سائر العصور الأدبية والفنية، فتظهر فـــيها فـــترات من الحداثة، دون أن تتركز في تيار واحدٍ، أو تنتظمها حركة فلسفية ذات أبعاد ثقافية.

وعـــلى هـــذا النحو، لا يمتنع أن نرى وجوهًا من وجوه الحداثة في فتراتٍ ماضية، شريطة أن نرى فيها بعضًا من ملامح الحداثة المعاصرة، وبعضًا مـــن المـــبادئ الـــتي تحقق جوهرها الأصيل؛ كتفجير قيمة السؤال في الفكر والمجـــتمع والثقافة، وعدم التواني عن الحركة والتجدد في حرية لا يقيدها فكرٌ جـــامدٌ أو قيمٌ ماضوية لا تُبْقي ما تَبَقّى من القديم إلا لِقدَمه ، غير ناظرة إلى مواءمته أو صلاحيته.

مثل هذه الآراء عندما تبزغ متمردةً على القيم السائدة التي اكتسبت طابع السطحية والاستخدام الآلي الذي فقد القدرة على الإحساس حتى بحركته الذاتية، مثل هذه الآراء تجعل الحركات التي تنادي بذلك حركات حداثية في عصرها، ولا يمتنع أيضًا أن تمنحَ الحداثةَ المعاصرةَ الدَّرْسَ والمرجعية والسَّنَد.

ومن هنا يمكننا أن نتحدث عن حداثة شاعر قديم مثل أبي نواس، وحداثة المتنبي، وحداثة المعري، آخذين في حسباننا واقعهم التاريخي المتعين والشروط الثقافية له. ويمكننا أيضًا أن ننظر إلى الحركات الأدبية والفكرية القديمة التي أعلت من شأن العقل وقيمة الإنسان، ومسئوليته عن واقعة وعن الكون ومسئوليته عن اختياره، واستجابته لدوافع الإبداع الخلاّق، والتمرد الصادق، والإحساس بأزمة حضارية أو ثقافية وضرورة تجاوزها- يمكننا أن ننظر لمثل هذه الحركات بوصفها حركات حداثية في عصرها. غير أن "الحداثة" تَبْقى أولاً وأخيرًا حركة معينة في الفكر والفنون والآداب على وجه الخصوص. ونحن عندما ننقلها إلى العصور القديمة إنما نحاول استكشاف (المفهوم والرؤيا) التي تطرحها هذه الحركة في تلك العصور والفترات بوصفها تقدم (قيمًا تقدميةً) تدفعنا نحو مستقبلٍ أفضل. وهذه الحداثة كحركة أدبية وفنية مخصوصة هي نفسها التي جعلتنا نلتفت إلى هذه (الروح) في الإبداع القديم، بل إن الوعي النظري نفسه بعلاقة القديم بالحديث مَرَدُّه إلى هذه الحركة المعاصرة "الحداثة".

ثانيًا: النشأة:

يشير مصطلح الحداثة Modernism إلى اتجاهٍ عام نشأ في الغرب، وشمل معظم الفنون والآداب من شعر ورواية وقصة وموسيقى وفنون تشكيلية

وعمارة أزياء وسلوك. وشملت الحداثةُ-كاتجاهٍ أدبي أو حركة عامة-حركاتٍ أصغر بـــدا تأثيرها واسعًا؛ كالرمزية والتأثيرية والتعبيرية والمستقبلية وكـــذا

السـريالية والتكعيبية وغيرها. ومن ثم لا يمكننا الحديث عن الحداثة بوصفها حداثة واحدة؛ إذ هي بطبيعتها تأبى التطابق، وإنما نتحدث عن حداثاتٍ مختلفة تـــترافد معًـــا وتتقاطع، تتسع دائرة انتشارها أحياناً وتضيق في أحايين، كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب أنماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي.

وقـــد يـــبدو للوهلة الأولى افتراق هذه الحركات واختلافها، ولكن الـــنظر إلى تـــراكم هـــذه الحركات حول مسمى واحد؛ هو كونها حركات "حداثـــية" ، أو تجمعهـــا حوـــله أو حتى اقترابها منه_ ينبئ عن وحدةٍ جامعة وخيوطٍ تصل مما بينها، وماءٍ واحدٍ يسرى في العروق، فالاختلاف هو اختلاف تـــنوّع، هو تعّدد التفصيلات التي تعطي كلها معًا- متراكبةً متواشجة-المنظر الكلي والصورة العامة.

ومـــا نســـعى إليه هو استلهام هذه الروح الجامعة التي تسكن هذه الحركات مكونةً هذا الاتجاه الأدبي الفني الفكري، عملنا هو اكتشاف وحدة هذا الماء المتعدد، للوقوف على ملامح الصورة العامة الكلية التي نحن في حاجةٍ إلـــيها نقديـــاً- في هـــذا المقام- أكثر من الوقوف عند الحركات المتعددة في تفصيلاتها، بما تبدو معه هذه الحركات جزراً معزولة.

ولعـــل الوقـــوف على هذا الروح العام، وتلك المبادئ الكبرى التي تســـكن معظـــم المنجز الإبداعي الحداثي- يجلو لنا ضرورة هذا التعدد وربما حتميـــته، فالحداثة لا تعرف شكلاً معيناً قابلاً للتناقل عبر الزمان والمكان، بل الحداثـــة الحقة تتولد داخل المجتمع، وضمن ظروفه التاريخية وسياقه الحضاري ووضعيته الثقافية، شريطة الحفاظ على هذا الجوهر الحر المتغير الوثّاب، الذي يقود إلى الإبداع الحر.

ومــن هــنا لن تكون حداثة النموذج الغربي هي حداثتنا، وكذا لن تتطابق حداثتنا مع المعالم الحداثية في تراثنا الإبداعي القديم. كل ما يمكننا أخذه هو روح الحداثة وقوانينها، درس التاريخ والحركة المستمرة في الزمن.

أمّا عن التأريخ لنشأة الحداثة، فقد شهد القرن الثامن عشر في أوربا مولــد الحداثـــة الأوربية، كما كان مهادًا لمولد الأفكار النقدية ذات القيمة الجدلية؛ كالديمقراطية، وفصل الكنيسة عن الدولة، وإلغاء الامتيازات الملكية، وحــرية المعــتقدات والآراء، وكان القرن التاسع عشر ذروة الإحساس بهذه الحياة في اختلافها، فشهد ذروة التحديث وأزمته. حيث ساد مشروع الحداثة مفاهــيمُ الإبداعِ وقيمُ الاكتشافِ العلمي والتميزِ الفردي بوصفها أمورًا تمثل غاية التقدم ونهاية مطاف التطور. ومن هنا نادت الحداثة بشعارات خلّابة من مــثل: الحرية، والمساواة، وقدرة الإنسان العقلية، وآمنت إيمانًا قاطعًا بقدرة الإنسان على فهم العالم، والحياة، والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه. وآمنت بإمكانـــية حلـــول العدل وتحقق السعادة للإنسان. وتمحورت حول مثاليات مغــرية مـــن مثل فكرة التقدم والتطور، والإيمان بمستقبل أفضل، والتحصيل المعرفي، والتصنيع، والتحضر. وأعلت من شأن المسئولية الفردية، ونشر روح التسامح، والمساواة العرقية، والاجتماعية، والاقتصادية.

ومـــع بدايات القرن العشرين بدأ الشعور بانعدام اليقين فيما يتعلق بالقيم والأفكار التي أرست أسس المجتمع الحديث. وطغى إحساس بـــ"الشك" في حتمـــية الـــتقدم؛ المبدأ العظيم للحضارة الغربية. ورسّخت الاكتشافات الحديـــثة قيمة الشك في كل ما هو يقيني وزعزعته، وضعت اليقينيات موضع تساؤل .

ويحـــدد "د.هــــ لورانس" بداية الحداثة كحركة أدبية وفنية كبرى بســنة 1915م حيـــث شهدت نهاية العالم القديم (بالحرب العالمية الأولى).

وترتضـي "فرجينـيا وولـف" عـام 1910م بيـنما يختـار "ازرا باوند" عام 1912م، وهو العام الذي تم فيه تدشين النـزعة التصويرية- إحدى أهم حـركات الحداثة- في إنجلترا. ويختار "هــ . و . ويلز" عام 1905. ودارس لـلحداثة مـثل "هاري ليفين" يرى أن مَدّ الحداثة كان بين عامي 1922م، 1924م. ويُفضّل "ريتشارد إيلمان" عام 1900م كبداية لعنفوان الحركة.

ولـما كـان لكل رأى مقوماته ودعائمه فقد جعل "ديفيد بروكس" العقـود الأربعة بين 1890م ،1930م هي الفترة التي شهدت ميلاد الحداثة وذروتهـا كاتجـاه أدبي وفـني. وفي الوقـت نفسه لا يمكننا الشك في قيمة الـتحولات الكبرى التي اعترت هذه الفترة فأكسبتها ظروفاً فكريةً وتاريخيةً: لقد انتهى العصر الفيكتوري في إنجلترا- أحد أبرز بؤر الحداثة الأوربية إن لم يكن أبرزها- انتهى في عام 1901م. وانتهت فترة الحكم الانتقالية لإدوارد السابع في عام 1910م، وكذا وقعت الحرب العالمية الأولى فَرَسّخت اعتقادًا سبق إليه طليعيو حركة الحداثة؛ مؤداه: أن الحضارة الغربية تنطوي على خطأ ما، وأن الأدباء والفنانين تخلوا عن إدراك هذا الخطأ، وأن صيغ الفن الموجودة والمتداولة لم تكن فقط عاجزةً عن الدفع إلى علاج الخطأ، بل ربما عاقت قدرة المرء عن رصده وتقييمه. وفي هذه الفترة أيضًا تواترت الإبداعات المتميزة التي احتلـت الصـدارة في إبـداع الحداثة، والمنجز العالمي فيما بعد، منها رواية "يوليســيس" لــ"جيمس جويس"، وقصيدة "الأرض الخراب" لــ"ت . س. إليوت" وديوان "جوزيف ماريا ريلكه " المسمى "مراثي دوينو"، وكذا رواية "بحثًا عن الزمن الضائع" لــ"مارسيل بروست".

ولم تكـن الحداثــة صوتًا شاردًا في الفراغ، لقد كانت قرينة تيارات ومدارس كبرى في الفلسفة والعلوم الإنسانية والطبيعية، غَيّرت معرفتنا بالعالم وبالمجـتمع وبالفـرد وأبعـاده الداخلـية. لقد نشطت حركة علمية جديدة

مع "إينشتين" ونظريته في النسبية ونشأت معرفة علمية أزاحت عقلانية القرون الوسطى لتثبت خطأ قواعد المعرفة والفكر السابق عليها وتثبت بدلاً منها تصورًا جديدًا للعالم، تحكم حركته الدائمة قوانين أخرى. لقد نسفت الفيزياء الجديدة تماسك الأشياء. ولم يعد لقطعة المعدن أو الخشب التي نمسك بها، نقف عليها أو نقيم عليها أركان أبنيتنا هذا التصور الظاهري بتماسك مادتها، بل صرنا ندرك أنها مُرَكَّبة من مجموعة من القوى؛ قوى الجذب وقوى التنافر بين ذراتها وجزيئاتها. لقد اختلف وعينا بخصائص الأشياء نفسها.

أيضًا، قامت الحداثة مع مفكرين وضعوا الثوابت التي يقوم عليها المجتمع الغربي، من حيث النظام الاجتماعي، والدين، والأخلاق على محك التساؤل، محدثين قطيعة متعمدة وأبدية مع الأسس التراثية لهذه الثقافة وما تشمله من فنون وفلسفة؛ فنجد في صدارة المشهد "دارون" (1805م-1882م) في الأحياء والفلسفة، و"نتيشة" (1844م-1900م) في الفلسفة والأخلاق، و"ماركس" (1818م-1883م) في الاجتماع والسياسة والاقتصاد، و"فرويد" (1856م-1939م) في علم النفس التحليلي، و"جيمس فريزر" (1854م-1941م) في علم الأساطير (الميثولوجيا)، وعلم الإنسان (الأنثربولوجيا). وتعود أهمية رواد مثل هؤلاء فيما يقول "ديفيد بروكس"[3] إلى أنهم قادوا إلى فكر مختلف بمعالم مغايرة:

- إذ كان المفهوم الذائع (للإنسان) قبل "دارون" هو الملاك الهابط إلى الأرض وصار بعد كتابه "أصل الأنواع"- صدر عام 1859م- لا يعدو صورةَ قردٍ من سلالةٍ أرقى.
- وإذا كان المفهوم الشائع (للتاريخ) قبل "ماركس" هو أنه شيء يستطيع الفرد أحيانًا أن يلعب فيه دورًا حيويًا صار في جانب كبير منه بعد كتابه "رأس المال" رد فعل للمتغيرات الاقتصادية.
- وكان المفهوم العام (للفعل الإنساني) قبل "فرويد" يرتكز على افتراض

معــرفة الإنسان بنفسه وافتراض حضور ذهنه، ولكنه بعد كتابيه "تفسير الأحــلام" و"علم الأمراض النفسية العامة" لم يعد بمقدور المرء أن يعرف سوى الأسباب الظاهرة لمثل هذا الفعل.

- وكــان المفهــوم المتداول (للأخلاق) قبل "نيتشه" هو أنها قانون راسخ لا يُمَــارى فيه ولا يُشَك، قانون يؤمن بإله قائم بذاته خارج كيان الإنسان، ومن ثم لا يجوز عليه الفناء. ولكنه صار بعد كتابيه "هكذا تكلم زرادشت" و "العــلم المســرور" The Gay science ضَرْبًا من الوهم الضروري الــذي أبدعــه خيال الإنسان، ومن ثم يجوز عليه التبديل تبعًا لحاجة هذا الإنسان.
- وكذلــك على المستوى الفكري تحيلنا الحداثة على تاريخ انتقال المجتمعات الأوربــية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البورجوازي عبر مجموعــة من الصراعات والثورات والإنتاجات الفكرية[4] التي غَيّرت من نسيج الحياة.

وإذا كان الحوار اليومي والذوق والسلوك قد عكس هذه التغيرات متواكبًا معها، فليس من الطبيعي أن يقف الفن بعيدًا عن حركة الحياة، متواريًا خلف أساليب عتيقة من المعالجة ورؤية الحياة. ومن هنا كان حتمًا على الفنانين ابتكار لغة جديدة تقدم منطقًا جديدًا للتفكير وتقييم الأمور، لغة تقدم الصوت الجديد والرؤية المغايرة.

ثالثًا: الحداثة مبادئ أساسية:

وفيما يلي عرضٌ لبعض المبادئ الأساسية التي نراها جوهرية في نطاق الحداثــة، والــتي يُعَــد غيابُها غيابًا لجانب هامٍ من جوانب الصورة وإخلالاً بالمشــهد الكلي. قد يتنازع أحدَ هذه المبادئ أو بعضَها اتجاهٌ ما، لكنها معًا في ترابطها، ومع الوعي النظري بذلك تشكل اتجاه الحداثة في الأدب والفن على وجه الخصوص.

1) تمرد الأنـــا:

تنبثق الحداثة كما يقول د.جابر عصفور من اللحظة التي تتمرد فيها الأنـــا(*) الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك. سواءً أكان إدراكها لنفســـها، من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراكها لعلاقتها بواقعها، من حيث هي حضور مستقل في الوجود.

ويقـــوم هـــذا الـــتمرد-الذي تقوم به الأنا- على ما يسمى بالوعي الضدي، وقوام هذا الوعي إحساس الأنا بأن ما أُنْجِزَ لم يعد يكفي، وأن ما هو واقـــع يمثّل عائقًا أمام تشوق الأنا وأحلامها، وأن القيود صارت كثيرة، وأن الهوية(**) تتمزق بين نقيضين أو نقائض متكثرة، وأن الأفق يخايل بالوعد.

ويمـــثل هـــذا الوعي الضدي علامةً فارقةً من العلامات التي تؤسس الشـــروط الملازمة للحداثة؛ ذلك أنه وعي مناقض لصفات الإطلاق واليقين والتســـليم والـــنقل والإجابات الجاهزة، والقوالب المتكررة، والذات العارفة بكل شيء. هو وعي يستبدل بالمطلق النسبي، وباليقين الشك، وبالإجابة الثابتة السؤال الدائم.

ومـــن ثم يؤسس هذا الوعي الضدي نفسه بوصفه وعيًا إشكاليًا(***)، يـــرى في الشك علامة العافية، وفي السؤال شروط الوجود، وفي النفي دلالة

(*) الأنا: أنا هي ضمير المتكلم، ومنها تأتي كلمة (الأنا) التي تشير- كما عند الفلاسفة المسلمين- إلى(النفس المُدْرِكة)، هذا الجوهر القائم بذاته. ويبدو تكرار هذا المصطلح في أدبيات الحداثة للتعبير عن (الإنسان في ظل الحداثة)- يعود إلى تصور أصيل في الحداثة نفسها؛ تصورٍ يجعل الإنسانَ في مواجهة العالم، (الأنا) في مقابل (اللاأنا)؛ النفس في مواجهة العالم الخارجي.

(**) الهوية: ونعني بالهوية: عيْنيّة الشيء وخصوصيته ووجوده المتفرد. ما به يتحقق للشيء وجوده الأصيل.

(***) الإشكالية: تصبح المشكلة ذات طابع إشكالي، عندما تتفرع إلى مسائل متعددة يتوزعها مناهج واختصاصات متغايرة، ولا ينتهي البحث فيها إلى حَسْمٍ. ومن هنا يوصف الوعي الضدي حينئذٍ بكوْنه وعيًا إشكاليًا.

الحرية[5].

وترسخت الأنا في الفكر الحداثي نتيجة الوضع الذي آلت إليه العلاقة بين الفرد والجماعة حيث اكتسبت العلاقة طابعًا صداميًا[6]، صدامًا بين الفرد في المجتمع الحديث ذلك الكائن الواعي الذي يجّسد طاقة الإنسان كما يجب أن يكون حُرّا ومبتكرًا، والمجتمع الذي يتحرك في إيقاع غير شخصي عدائي، لا يبالي بهذه الطاقة.

ومع التسليم بوجود علاقة اتحاد بين القيمة و القوة، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه، وذلك في أنواع من البطولة التقليدية، فإن القوة في أدب الحداثة تنفصل عن القيمة انفصالا جذريًا، ومن ثم تقطع ضرورةَ الفعل قناعةٌ بعبثيته، ومع إيمان البطل بضرورة الفعل ليضع بصمته على الواقع أو يضع أثرًا على الخارطة فإنه يغدو شاكًا في قيمة الأثر الذي يتركه، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها.

هذا في حين كان البطل الكلاسي- فيما يقول "هاو" يتحرك في عالم مليء بالمعنى والغاية، أما البطل في أدب الحداثة في نماذج غير قليلة- فهو غير متيقن من امتلاكه أو امتلاك أحدٍ غيره نوعَ القوي التي يمكن أن تغير الوجود الإنساني، بعد أن فقد العالمُ الحديث الإيمان بالقدر الجمعي. وبعد أن كان منشغلاً بالأسئلة الكبرى حول العالم وتغييره ومعرفته، اكتشف أنه لا يعرف -للآن- نفسه.

يقول "د. هـ. لورانس": مادامت أنا أنا، وأنا أنا فحسب، ولست سوى أنا، ومادمت وحيدًا بالضرورة، وإلى الأبد، فإن سعادتي النهائية تتمثل في أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به، بوصفه لب معرفتي. ومن ثم يختلف مفهوم الكاتب الحداثي عند "ستيفن سبندر"[7] عن الكاتب المعاصر، بما يفضي لاختلاف الحداثة عن المعاصرة كاتجاهات مَثّلها أدباء وكتابات عدّة شاركت

في بناء الوعي الثقافي والفني:

- فالكتاب المعاصرون هم كتّاب ظلوا في نطاق موروث العقلانية لا يزعزع ثقتهم شيء.
- وامــتلكوا هــذه الأنا الممتلئة بالثقة في أنهم يقفون خارج عالم يمور بالظلم واللاعقلانية ذلك العالم الذي حكموا عليه بوضوح بما يملكونه من قدرات عقلية وخيالية.
- وتتصور الأنا عندهم أنها تمتلك الخصائص العقلانية والسياسية التقدمية التي يملكهــا العــالم الذي يسعى الكاتب إلى التأثير فيه. ومن ثم يؤمنون بأنهم سـيحولون قــوي العالم المحيط بهم من المسارات الشريرة باتجاه مسارات أفضــل، مــن خلال ممارسة الإدراك الثقافي والاجتماعي الأرفع للعبقرية الخلاّقة للكاتب.
- ويصــنّف الكاتــب المعاصر نفسه- من حيث المسئولية الاجتماعية- مع المعــلمين والأنبــياء. فالكتّاب المعاصرون هم أنبياء(*) المجتمع المادي، إنهم أنبياءٌ اجتماعيون واضحو البصيرة في عالم من الفوضى.
- والكاتب المعاصر ينتمي إلى العالم الحديث ويقدمه في أعماله، ويقبل القوي الــتي تتخلله، ويقبل قيمه الخاصة بالعلم والتقدم. ولكن هذا لا يعني عدم انــتقاده، بل على العكس، فربما نجد الكاتب المعاصر ثوريًا عندما يتطلب المشــهد الاجتماعي ذلك، فهو ملتزم على الدوام باتخاذ المواقف في أوجه الصــراع هــذه، ويفعل ذلك وفق مبادئ وضعها المجتمع، عليه دومًا ألاّ يتخــلى عــن رسالته. وعندما ينتقد ويهاجم ويهجو، فإنه يفعل ذلك كي

(*) علينا أن نأخذ مصطلح النبوة أو النبوّة هنا بشيء من سعة الصدر. فهذا لا يعنى مساواة الشاعر مع الـنبي أو التطابق بينهما قدر ما يعني التشبّه وتحمّل رسالة الإصلاح والمعرفة والدفاع عنها وإبلاغها وتحمّل مسـئولية الجماعــة. فهو تعبير مجازي آثرنا استخدامه لشيوعه فى الكتابات النقدية، فنــزيل باستخدامنا بعض غربة القارئ مع مثل هذه التعبيرات.

يؤثر ويوجّه ويعارض أو يستثير القوي الراكدة.

- أما الأنا لدى الكاتب الحداثي، كما لدى "رامبو" و"جيمس جويس" و"مارسيل بروست"، فإن الأحداث هي التي تؤثر فيها. فتمثل كتابتهم فن مراقِبين يُدْركون فعل الظروف المفروضة على إحساسهم.
- إنهم يشعرون بأنهم مشروطون- بطبائعهم- بقيم المجتمع المادي. ويتعيّن عليهم إلى حدّ ما التأمّل، ومن ثم الاستجابة لآثار مثل هذا الشرط في فنهم، من خلال:
  - السماح لقواهم غير الواعية بالانطلاق نحو السطح.
  - وتعزيز الوعي النقدي لكتابتهم ولكتابات الآخرين.
- والكاتب الحداثي فوق هذا يميل إلى النظر إلى الحياة نظرةً كلية، ومن ثم إلى الأوضاع الحديثة لإدانتها برمّتها.
- إنه يعي وعيًا حادًا المشهد المعاصر، إلاّ أنه لا يقبل قِيمه.

2) فضيلة التسامح:

تكمن قيمة التسامح في قدرته على إيجاد مجتمع إنساني شديد التنوع والاختلاف، وتنظيمه، إيجاد مجتمع شديد الخصوبة والثراء بالفكر الإنساني الحر المبتكر، مجتمع لا تتجه باصرته إلا نحو الأفضل والأكثر حقيقةً وصدقًا.

وعلى الرغم من وجود الجذور البعيدة لفكرة التسامح سواء في العصور الوسطى أو القديمة وسواء طُرِحَت في إطار أفراد أو جماعات أو بينهم وبين مؤسسات ما سياسية أو دينية إلا أن التأسيس الفلسفي العميق لها كان نتاج العصر الحديث حيث تم تأكيد وجود الفرد، وتعريف حق الوعي، وخضوع السياسة لسلطة وقتية، وكذا التخلي عن كهنوتية الدين وعن تحكم الكنيسة في الأمور العامة باسمه. أمورٌ كثيرة لم تحتل مكانها الواضح إلاّ في

القرنين السادس عشر والسابع عشر الأوربيين[8]. ومن هنا صار مبدأ التسامح مؤسّسًا في الحداثة وأبعادها.

ومن حيث كانت النشأة الفلسفية لهذا المفهوم في إطار ديني سياسي، كما عند "جون لوك" الذي كتب "رسالة في التسامح" بين عامي 1685م، 1686م ونشرها في مايو 1689م. وعند "بيير بايل" الذي كتب "تعليق فلسفي حول أقوال المسيح"- ومن حيث تأسس في محركاته النهائية تأسيسًا دينيًا قوامه حرية الضمير في سياق عالم أخلاقي يتغلب على مبادئ تأسيسه ومنظوره الخاص، ويجد عالميته في انبنائه على فكرة الكرامة الإنسانية في أفق أخلاقي، لا يمكن عَدّ الإنسان فيه مجرد وسيلة فحسب، وإنما غاية في حد ذاته[9].

ولا يقتصر التسامح على هذا الشكل المحدد الذي يقوم على مجرد الاعتراف بالوجود المادي للآخر، دون تعاطف معه أو تفّهم له. فهذا الشكل من التسامح ولا يزال الكلام لـ"شارل زاركا" غير أصيل في أبعاده لأنه يقوم على عدم الاعتراف بالآخر إلاّ وفق نظرتنا له، تلك التي تحدد هويته وفكره، ما يقوله وما يفعله، وعدا ذلك لا نعترف به، فيتم التعايش معه في لا مبالاة وربما ازدراء، إنه يقوم ببساطة على الاعتراف به- هذا الآخر المختلف- بوصفه أمرًا واقعًا ليس إلاّ.

وإنما التسامح الحقيقي لا يكون إلاّ حينما نتجاوز الاعتراف بوجود الآخر إلى الاعتراف بما يجعله مختلفًا، أي الاعتراف بفكره المختلف، ومعتقده وأصله ولون بشرته، تمامًا كما نعترف بوجودنا نحن. والتسامح القائم على اللامبالاة بالآخر أو الجهل به غير كافٍ، بل متناقض مع نفسه، فهو يحافظ على وجود الأنا الأحادية تحت شكلٍ من رفض المعرفة بالآخر. إنه لا تسامح مستتر.

إن التسامح الحقيقي هو تجاوز التعايش البسيط اللامبالي وصولاً إلى الاعتراف بالآخر وحُسْن استقباله. إن التسامح يضمن فهمًا للآخر، يضمن تعاطفًا معه.

وتظل قوة الحداثة مرهونة بقدرتها على الاعتراف الفعلي بالتسامح الحقيقي الخلّاق وتَقبُّل سائر نتائجه. ويظل مكمن الضعف مرتبطًا بعدم قدرتها على تحقيق انتصار نهائي لهذا المبدأ- التسامح- إلاّ أنها على الدوام تسعى نحو هذا الانتصار.

وإلى جانب قيمة التسامح تتأكد قيمة أخرى كبرى هي قيمة الإخلاص؛ إذ ينطوي مسعى الإنسان فيه- كما يقول "إرفنج هاو" على مكابدةٍ لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا، ولا يطالب هذا المسعى العالَم بشيء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة في إبداء الرأي، إذ يصبح الإخلاص هو خندق الدفاع الأخير للبشر، بعد أن تداعت المطلقات وتبددت الأخلاق، وتفتت الأنظمة العقلية. بل إن هذا النوع من الإخلاص ليتحول إلى فضيلة في ذاته، بقطع النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة[10].

3) الإحساس بالتناقض:

يحس "ماركس" (1818م-1883م) والذي جاء قبل الحداثة تاريخيًا، إلا أن كثير من آراءه كانت تسير فيما انبنت عليه الحداثة بعد ذلك- يحس بقوة التناقض الذي يستلب الحياة ويكاد يقوضها. إذ يبدو كل شيء حاملاً نقيضه؛ فالميكنة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنساني وإغنائه نشاهد إفقارها وإنهاكها. والمصادر الفتية، تتحول إلى مصادر للعوز، والضوء الخالص للعلم يبدو غير قادر على أن يشع إلا في الخلفية المظلمة من الجهالة[11].

وكـذا "جان جاك روسو"(1721م-1778م) الذي يمثل النموذج الأصلي للصوت الحديث، وأول من استخدم كلمة حداثي Moderniste بالمعاني التي يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون يقول على لسان العاشق الشاب "سان برو" في روايته" إلويز الجديدة": "أخذ الدوار يصيبني مع هذه الوفرة من الموضوعات التي تعبر أمام عيني. ولا شيء ينجذب إليه قلبي من بين كل الأشياء التي تدهشني، ومع ذلك فكل هذه الأشياء تقلق مشاعري، فأنسى من أكون من أنتمي إليه". كذا إيماء هذا البطل إلى حياة المدينة الكبرى بوصفها تصادمًا بين جماعات وعصابات، تدفقًا دائمًا ومتكررًا من الأهواء والآراء المتصارعة حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار وكل شيء عبث، ولكن لا شيء يثير الدهشة، فالكل معتاد على كل شيء"(12).

ولا تفارق هذه النزعة "نيتشه" أيضًا الذي نجده فيما كتبه سنة 1882م، في كتابه: "ما وراء الخير والشر" نجد عالَمًا كل شيء فيه يحمل نقيضه. ورغم ذلك فإن "نيتشه" يحتضن هذه المخاطر في استسلام حبور؛ فنحن لا نكون في قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر، إن المثير الوحيد الذي يدغدغنا هو ما لا حصر له. ورغم ذلك أيضا فإن نيتشه ليس مستعدًا للعيش وسط الخطر إلى الأبد، إنه يؤكد دومًا إيمانه بنوع جديد من الإنسان يبشّر به المستقبل،"إنسان الغد وما بعد الغد".

وبعامة رغم عداء الحداثي للحياة، لما فيها من تناقض والتباس، إلاّ أن حماسه لها لا يفتر، ولا يكف عن مواجهة التناقض بالسخرية والنقض. وكان توترهم وسخريتهم مصدرًا لقوتهم الخلاقة. إن الحداثة هي الإمساك بالتناقضات من قلب التناقض نفسه، لا تعاليًا عليه ولا ركونًا سلبيًا إليه. إن حياة الأزمة هو أسلوب الحداثة في الوجود وفي البحث.

4) قيمة السؤال:

الحداثـــة هي فعّالية تَعَلُّم السؤال. وهي وإن كانت شديدة الإخلاص لذلـــك المـــبدأ إلا أنها في الوقت ذاته لا تُلْزِم ولا تلتزم بالوصول إلى إجابة، فليســـت القـــيمة في أن نجيب على الأسئلة المطروحة، بل في أن نعيد وضع الأسئلة وضعًا جديدًا بطرائق مختلفة، نضع أسئلةً أكثر وعيًا بمعالم الأزمة.

فالسؤال الصحيح- الذي يكشف طبقات الوعي، الذي يستحق أن يُطْرَح- سؤال لا يمكن أن يجاب عنه، ذلك أنه يكشف قدر الإنسان الإشكالي بطبعه، إذ يدرك الحداثي أنه يعيش في عالم كل ما فيه محمل بنقيضه فلا يقر له قرار.

والحداثي؛كاتبًا وفنانًا ومفكرًا ذو طاقة هائلة على التغيير والتباين، لا تحجـــزه العـــادة، ولا يسجنه الإلف، ومن ثم لا يتردد في التخلي عن دوره ووضـــعه موضـــع المساءلة، سعيًا لوضع آخر جديد أكثر ملائمة وتعبيرًا عن الموقـــف بمتطلـــباته الجديدة. إنه يستطيع أن يسائل وينفي، ويسائل وينفي، ويتحول إلى فضاء من الأصوات المتنافرة والمتآلفة في آنٍ.

إن قلـــق الســـؤال علامة على أننا قادرين على الإحساس بالحياة، بمـــتغيراتها وتشـــابكها. والإجابة تعني اليقين، تعني الوصول، تعني السكون. والوصول والسكون والتوقف يعني موت الحداثة. في الحداثة، لا شيء سوى هدير من علامات الاستفهام تقف قبالة الأشياء.

5) التغيير والتجدد:

قـــد يـــثير مصـــطلح الحداثة شيئًا من الحساسية تجاه ذوي النـــزعة المتشددة في النظر إلى التراث وإلى الحياة في هدوئها واستمرارها المألوف، وما ذلـــك إلاّ لأن الكاتب الحداثي يبدأ عمله من لحظةٍ يسود فيها الثقافةَ؛ فنونًا وآدابًا وأفكارًا أسلوبٌ ما في الإدراك، يعتاده المتلقي ويركن إليه ويصبح نمطًا

حاكمًا يطبع سائر المنتجات الفنية بأسلوبه ونمطه. حينئذٍ يتمرد الكاتب الحداثي ويعمل في أشكال غير مألوفة تربك المتلقي وتهدد اطمئنانه[13].

وعندما يتمرد الفنان على الطرائق المألوفة في تصور الفنون والحياة وإدراكها– فإنه لا يصدم القارئ في مألوف ما اعتاد لنزوةٍ أو اندفاعٍ محمومٍ نحو الاختلاف لمجرد الاختلاف، أو العدوانية أو التربص، وإنما يتمرد على الطرائق التي لم تعد قادرة على طرح رؤيته الجديدة، لضرورة نفسية ومعرفية يعيشها المبدع ويرى أسباها ومهيآها.

ولا تنحاز الحداثة للأسلوب الجديد الذي قدّمته لدرجةٍ تنفي معها سائر الأشكال الفنية الأخرى، أو تصادر على غيرها في طرح رؤى مغايرة. فهي لا تبتغي فرض أسلوب يستعبد المتلقي مهما كانت جدّته، إنها لا تستبدل بالأسلوب الرسمي أسلوبًا آخر سيغدو رسميًا كذلك بمجرد فرضه، وإلاّ لكانت تحطّم أصنامًا لتقيم أخرى مكانها، وكانت متخليةً عن جوهرها الأصيل في الإبداع. وإنما تأتي الحداثة لتطرح الجديد على الدوام، تاركةً الأشكال الفنية تتفاعل وتغذي بعضها بعضًا لاستيلاد شكل جديد أكثر قدرةً على مواكبة التغيير والتجديد.

على الحداثة أن تصارع الاستنامة إلى المألوف والسكون، وعليها ألاّ تفرح بانتصارها فكل لحظة بعد انتصار الصراع هي لحظة من السكون والموت. عليها أن تصارع حتى نفسها حتى لا تنتظر، عليها أن تظل دومًا على حركتها ونشاطها وإنتاجها.

6) التراث والتاريخ:(*)

تتخلى الحداثة عن الإيمان بفكرة التطور التاريخي الصاعد، وتؤمن

(*) آثرنا الجمع بين التراث والتاريخ في عنوان واحد لما في الأول من ماضوية هي أساس التاريخ، ولما في الآخر من تحولٍ إلى عمقٍ حضاريٍّ للواقع المعاش.

بـــلحظة زمنـــيّة كونية آنيّة (نسبة إلى الآن)، ومن ثَمَّ جرت في اتجاهٍ مناقضٍ للماضي السابق عليها، ساعية نحو تأسيس قطيعة معه، ولكنها في ذات الوقت أقبلـــت عليه تعيد صياغته وتفسيره متحررة من سطوة التفسيرات الموروثة. ومـــن ثم تأخذ علاقة الحداثة بالتراث والتاريخ طابع المفارقة والتناقض، الذي هو أحد معالمها الرئيسية، إنها تقبل عليه في لحظة انفصالها عنه، وتُعرض عنه في لحظـــة اتصالها به. ويجب ألا ننسى جوهرية التفكير من خلال الأزمة في نظرة الحداثي للقضايا والوجود بعامة.

وتديـــن الحداثة في هذا لـــ"نتيشه" الذي يعود إليه الكثير من القيم الفكرية والأخلاقية للحداثة. وموقف "نتيشة" الواضح والمعلن هو الهجوم على التاريخ والماضي، ويرى أن عدم القدرة على نسيان الماضي أمر لا يميز الإنسان عـــن الحـــيوان، بل يحجب أيضًا طبيعة الإنسان الحقة؛ ذلك أن الإنسان لن يســـتطيع القيام بأي عمل "إنساني" عظيم إلا إذا تخلّى عن الماضي تمامًا وعاش حياته من منطلقات غير تاريخية، ذلك أن الماضي هو الذي يقيده ويقصيه عن حـــياة اللحظة الكامنة والحرية الإنسانية المطلقة. إن هذا الماضي يقيده ويكبله عن استشراف المستقبل. وعلى الإنسان إذا أراد التحرر أن ينطلق من حاضر اللحظة.

وفي ضـــوء "استقرار" الطبيعة لدى الحيوان يُشخّص "نيتشه" "عدم استقرار" المجتمع الإنساني بوصفه عجزًا لدى الإنسان عن نسيان الماضي، وإذ يعيش الحيوان بلا تاريخ يعيش متطابقًا في كل اللحظات مع ما يوجد، مكتفيًا بأفق لا امتداد له، هكذا يوجد في سعادة نسبيّـــة.

مـــن هنا يَعُدّ "نيتشه" القدرة على "تجريب الحياة على نحو لا تاريخي" بوصـــفها أكثر التجارب أهمية وأصالةً؛ بوصفها الأساس الذي يقوم عليه بناء الحـــق والصحة والعظمة وكل ما هو إنساني بحق. على الإنسان أن يكون بلا

معـرفة تاريخية مُقيّدة، عليه أن ينسى كل شيء ليتمكن من القيام بشيء ما، وليظلم ما يخلّفه وراءه، مادام سيعرف حق ما يتكون "الآن" نتيجةً لفعله. ومن ثم تـبدو الـلحظات الإنسانية الأصيلة لديه هي اللحظات التي تتلاشى فيها الأسبقيات، وتمحقها قوة نسيان مطلق.

وبـرغم أن مثل هذا الرفض الجذري للتاريخ قد يكون "خادعًا" أو "ظالمـاً" لإنجازات الماضي فإنه يظل مُبـرَّرًا بوصفه ضرورة لتحقيق مصيرنا الإنسـاني وبوصفه شرطًا للفعل. ويفكك "بول دي مان" التناقض في مفهوم "نيتشـه" عن التاريخ، ذلك المفهوم الذي يبدو على هذا النحو متعارضًا فقط مـع الحداثـة[14]، فإذا كان "نيتشه" يدعو إلى نسيان التاريخ والماضي هذا النسيان، ويسعى سعيًا محمومًا نحو الحداثة التي هي الطريقة الوحيدة لبلوغ عالم ما وراء التاريخ، وكانت الحداثة تطوق اللحظة الحاضرة بوصفها أصلاً فإن الحداثة تكشف عن تناقضها في هذه اللحظة، لأنها بانفصالها عن الماضي تكون قـد انفصلت عن الحاضر في نفس الوقت- فهذه اللحظة الآنية الحاضرة التي تؤسـس لمشروع الحداثة ستصير جزءاً من مستقبل هذا المشروع، وجزءاً من طبيعته وماهيته، فالآن هو الذي سيولد المستقبل. وتصبح كل لحظة هي جزء من ماضيها.

ويجد "نيتشه" أنه من المستحيل الهرب من الماضي؛ فيكون لزامًا عليه أن يـأتي بالـتاريخ والحداثة متنافرين، جامعًا بينهما في مفارقة لا تقبل الحل. وهكذا يظل التاريخي والحداثة مترابطين ارتباطَ تناقضٍ عجيبٍ يتخطى حدود المقابلـة أو التضـاد. ويظلان معًا محكومين بكونهما مرتبطين معًا بوحدةٍ تدمّر ذاتها وتهدد بقاء كليهما.

ومـن ثم يصبح "رفض الماضي" ليس "فعل نسيان" بقدر ما هو "فعلُ حُكْـمٍ نقـدي" موجّه إلى الذات كما يقول "دي مان". إن الحداثة تريد أن

تتحرر من امتياز الماضي لصالح امتياز الحاضر والمستقبل. وبذلك يؤخذ الأمر في مجمله بوصفه حافزًا أكبر على محاولات الانفلات من قيد القديم والإمساك بأكثر لحظات الإبداع الخلاّق حرية.

ومن هنا يتركز الموقف من الماضي في إعادة الوعي به، بما يعني إقامة علاقة جدلية من الرفض والقبول، لا يستعبدها التراث، وفي نفس اللحظة لا تتنكّر له أو تناصبه العداء، فتعيد صياغة الماضي بما يلبي احتياجاتها الحاضرة. ولا تقــف في هذا عند ماضيها هي أو موروثها التاريخي الخاص، بل الموروث الإنساني والتاريخي كله مصدرٌ متدفقٌ تنهلُ منه.

وعــلى هذا لا تقف الحداثة في الفراغ بعيدًا عن التاريخ، بل نجدها تحتفظ بسائر ما تمردت عليه، وقد صاغته صياغة جديدة أو شكلت منه موقفًا خاصًا. ومن هنا تصبح علاقتها مع الماضي أو التاريخ أو التراث علاقة حوار جدلي أكثر من كونها قطيعة معه. فها هو "بيكاسو" يتعامد على إبداع رسامين سابقين عليه ويعيد رسم لوحاتهم بطريقته الخاصة، أو يستخدم عناصر تكوين مســتمدة من التراث؛ ففي لوحته (الجرنيكا)- التي يصور فيها أهوال "غارة جويــة"، أثارته إليها الحرب الأهلية التي عانت بلاده أسبانيا ويلاتها- يترجم "بيكاســو" موضــوعه الحديــث في صــور وفق المنظور المأساوي الإغريقي الكلاسي؛ حيث الثور والضحية والسيف والشعلة المتوهجة.

كــذا يعــيد هــذا الفــنان العظيم رسم لوحات آخرين سابقين عليه فيعيد اكتشافهم واكتشاف عبقريتهم بانيًا في نفس اللحظة عبقريته وحداثته، فيعيد صــياغة لوحة "وصيفات الشرف" للفنان الإسباني "فلاسكيز" في عدد من اللوحات المتفاوتة في التركيب والإيقاع وملامح الأشكال. ويفصل بين لوحة فلاسكيز ولوحات بيكاسو ما يقرب من ثلاثمائة عام.

وفي الأدب يكتب إليوت قصيدته "الأرض الخراب"- أكثر القصائد

تـأثيرًا في الشـعر الحديث- ويضمنها اقتباسات إشارات هائلة، منفتحًا على الفـنون والفلسـفات القديمة والمعاصرة وسائر الفنون والآداب. وكذا يفعل جيمس جويس في روايته "يوليسيس" منفتحًا على عشرات اللغات واللهجات فضـلاً عـن الإشارات التاريخية التي لا تعرف لغة واحدةً أو ثقافة واحدة أو عصراً بعينه. لا تعرف أدبًا خاصًا مكتوبًا كان أو مرويًا.

7) الحداثة وقيمة الشكل؛ الجمال الفني:

أ- الشكلُ ليس مسألةً شكليةً:

ليس الشكل هنا مسألة شكلية، بمعنى أنها مظهرية، خارجية، سطحية، بـل هي في قرار العمق من العمق الفني. ذلك أن مصطلح "الشكل" في إطار العمل الفني يعني الشكل ملتبسًا بالمضمون، والمضمون ملتبسًا بالشكل. وهو مـا يطلق عليه "الشكل الفني" واختصارًا فقط "الشكل" . ويتمثل الشكل في تلك الصيغة التي تبرز فاعلية الفنان إزاء مادته الغفل، مادته الخام كما هي في الطبيعة، محولاً إياها إلى خلقٍ آخر هو العمل الفني.

وعندما نقصد أن الحداثة تركز في نقدها وتحليلها وتوجهها الفني على "الشـكل"، فإن هذا يعني أنها تجعل هذا الشكل موضوعًا للمعرفة والبحث، فـتركز عـلى بنية العمل كاشفةً أسرارها وتقنياتها، غير متجاهلة بحالٍ معاني العمل أو دلالاته. "فالبنية دالة والشكل يقول"[15].

ب- بين الجمال الطبيعي والجمال الفني:

الجمـال الذي نعنيه هو الجمال الفني (الاستطيقي)، ذلك النوع من الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفني. والجمال الفني شيء يختلف عن الجمال بالمفهوم الشائع لدينا، والذي هو الجمال الطبيعي الذي قد توصف به

حديقة أو فتاة أو منظر البحر والسماء .. إلى آخره.

واختلاف الجمال الفني عن الجمال الطبيعي لا يعني امتناع اجتماعهما أحيانًا أو تضادهما في أحيان أخرى أو تعلق أحدهما بالآخر في بعض السياقات. وحسبنا أن ندرك أن هذا الجمال الفني قد يبرز من خلال موضوعات غير جميلة بمقاييس العامة وبالمفهوم الشائع لكلمة الجمال، فيما يسمى "بجماليات القُبْح"(16)، فها هو "فان جوخ" يرسم لوحته الشهيرة "حذاء برباط" والتي اشتهرت باسم "حذاء الفلاحة"، وفيها يرسمُ حذاءً برقبة عالية، حذاءً قاسيًا متهالكًا، مثني الجلد، تتدلى منه أربطته. ورغم أن المرسوم ليس فيه ما يَسُرّ الناظرين، كما أنه ليس مما نتمناه في حياتنا الواقعية، ومن هنا يصبح (غير جميل) بالمعنى العام الشائع لصفة (الجميل) إلا أننا عندما نتأمله بوصفه عملاً فنيًا مليئًا بالدلالات الخصبة فسنرى فيه هذا الجمال الفني الاستطيقي؛ فنرى في أجزائه الداخلية الممزقة- فيما يرى هيدجر- الخطوات المنهكة المكدودة للفلاحة، ونرى في غلظته وخشونته قسوة العمل ومشقته. فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، على جلده تقع رطوبة التربة وخصوبتها، عنه يصدر النداء الصامت للأرض وعطاؤها الصامت لغَلّتها. إن الحذاء يكشف عالم الفلاحة، وفيه تنكشف العلاقة بينه وبين مرتديه بالنسبة للأرض، وبذلك يكشف الحذاء عن ماهيته أو حقيقته بوصفه (حذاء فلاحة).

وقد يتعرض الفنان لموضوع ما من الطبيعة مثلاً، يوصف لدينا بالجمال (الطبيعي)، ويقوم بتقديمه في صياغة فنية، تَلْقى لدينا استحسانًا فنيًا، حينئذ- وفي إطار العمل الفني يصبح حديثنا عن هذا الجمال الفني (الاستطيقي)، الذي يغدو موضوعه هو بعض معالم الموضوع الأصلي وقد دخلت في علاقات جديدة قوامها اللون والحركة والضوء وزاوية الرؤية والانطباعات المثارة، إنها ذات الفنان ورؤيته وحساسيته الجمالية، وقد تدخلت

وأعادت صياغة الموضوع الذي وصفناه سابقا بالجمال (الطبيعي).

وعـندما نـنظر كذلك إلى لوحة تجريدية هي عبارة عن مجموعة من الخطـوط والمساحات اللونية، أو ربما تناثر ضربات فرشاة، دون أن تقدم لنا موضـوعًا معيـنًا، يمكـن أن نحكم عليه بالجمال أو عدمه كما يشيع مفهوم الجمـال. فإنـنا يمكن أن نجدها تحقق هذا النوع من الجمال (الجمال الفني)، فتطرح اللوحة هذا الجمال الفني نفسه بوصفه (موضوعًا) لها؛ فنرى في اللوحة مـثلاً علاقـات الانسجام بين الألوان أو الاتزان بين الخطوط، وقد تقدم لنا التنافر أو التضاد أو الصراع بوصفها كلها قيمًا جمالية فنية مجردة.

ج- *البُعْد الجمالي الفني هو البُعْد المحوري للفن:*

يـنطوي الفـن عـلى أبعاد عدّة؛ حضارية، واجتماعية، وتاريخية، وأخلاقية، ونفسية، وجمالية فنية (استطيقية) إن الفن يستطيع أن يكشف عـن ظواهـر اجتماعية؛ علاقات وصراعات وتفاعلات. يكشف عن مبادئ أخلاقـية؛ قـيم، وانحيازات، وتقييمات. يكشف عن طموحات وانتكاسات؛ رغبات وانهزامات.

يكشف الفن عن ذلك وأكثر، غير أن البُعْد الجمالي (الاستطيقي) هو البُعْد المحوري للفن، والذي يكسبه ماهيته، وتأتي سائر القيم الأخرى لترفع من قـيمة العمـل الفني وتعلي من رصيده على سلم القيم، بوصفه مُنْتَجًا بشريًا يُتداول في سياقٍ إنساني.

د- *وعي الحداثة بالعملية الفنية وحمايتها العنصر الجمالي في الفن:*

تكشـف الأعمال الفنية الحداثية عن درجة عالية من الوعي بالعملية الفنية وقيمها الجمالية، فيكشف العمل الفني بنفسه عن موقف صريح واعٍ من الفـن، فيجعل الفنُ من نفسه موضوعًا للكتابة، ومن ثم ينشغل الفن بطرائق

إنتاج جديدة متمردًا على الأشكال المألوفة؛ سواء بالخروج على النوع السائد؛ فنطالع اللارواية واللامسرحية وهي أعمال تخرج على تقاليد الكتابة الرائجة والسائدة في حقل هذين الجنسين الأدبيين، أو نجد اللجوء إلى صياغة عمل تشكيلي من خامات غير مألوفة. وقد نجد تمردًا آخر بالعودة إلى الأصول البدائية للفن والينابيع الأصلية مستلهمين روح الصياغة القديمة في تقديم عملٍ جديد كل الجدّة.

الحداثة على الدوام تحاول حماية (العنصر الجمالي) الذي هو خصيصته الأولى- كما أشرنا- ضد تهديد العناصر الأخرى؛ الفكرية والاجتماعية والأخلاقية، التي تحاول أن تشد العمل الفني صوبها لتحتل هي موقع الصدارة محاولة قَسْر العمل الفني على خدمتها، بدلاً من أن يكون حُرًّا في خلق تشكيلاته الجمالية، رغم أنه سيفصح عن هذه القيم بالضرورة. إن الاعتراض يقوم عندما تُعَد هذه القيم هي القيم الهيمنة التي تمنح العمل الفني هويته.

هـ- *الفن وجودٌ مغايرٌ وواقع بديل:*

تُعَدّل الحداثة من الفكرة السائدة عن الفن باعتباره (محاكاةً) أو (تمثيلاً) للواقع. ففيما كان الفنانون فيما قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير (الإيهام) أو (الإيحاء) بعالم واقعي. بحيث يكون أسلوب تعاملهم مع مادة صنع العمل الفني- (اللغة في العمل الأدبي، والخامات اللونية والتشكيلية في الفن التشكيلي على سبيل المثال)- بحيث يكون هذا الأسلوب محض وسيلة لإحداث هذا الإيهام بواقعية هذا الشكل وحقيقته. ومن ثم كان عليهم أن يخفوا وسائطهم الفنية كما يُخفِي الحاوي أسرارَ حِيَله وألعابه، بجذب انتباه جمهوره بعيدًا عما تصنعه يداه في سرعة خاطفة بأدوات حرفته.

أما الحداثيون فعلى النقيض من ذلك، يجذبون أنظار الجمهور إلى وسائلهم الفنية، وبدلاً من استدراج انتباههم إلى الواقع الخارجي يحولونه إلى

الاهــتمام بمــا يقدمونــه مــن شكل جديد. وبهذا يعيدون الاعتبار إلى الفن بوصفه(وجودًا مغايرًا) و(واقعًا بديلاً موازيًا)، لا يحقق أهدافه الإنسانية إلاّ من حيــث هــو كذلــك، ولــيس كإشارة أو إحالة إلى الواقع القائم أو العالم الأصلي[17].

فموضوعٌ ما لا يصبح (موضوعًا فنيًا) إلا عندما يغادر وجوده الغُفْل، الخــام، الــذي هو موجود عليه في الطبيعة، أو يمكن أن يوجد عليه بين لحظة وأخرى، ويصبح وجودًا أخر ينضاف إلى الوجود الفعلي وينافسه.

و- التجديد ضرورة جمالية:

عــندما يواجــه الفنان أشكالاً وصياغات أصابها التَّصَلُّب والجمود، واســتلبها الــتكرار والابتذال فإنه يسعى إلى استعادة ملكيته للأشياء بإعادة صياغتها من جديد، فالفنان يمتلك الشيء ويهيمن عليه بأن يفرض عليه رؤيته الجمالية ويقدمه من خلالها. فيقدم الشيء تقديمًا آخر مغايرًا، مفجرًا في نفس اللحظة قيم الثبات والجمود التي تحاربها الحداثة.

وليس كل اختلاف ومغايرة في الشكل الفني نوعًا من الحداثة. فربما كــان الاختلاف والتجريب من شروط الحداثة، ولكنه ليس شرطها الوحيد. فالعامل الحاسم في انتماء التجديد والاختلاف والتجريب إلى الحداثة هو (رؤية العــالم) الــتي يطرحها الشكل، وطبيعته التحاورية التي يقيمها مع الأشكال الأخــرى. وعــلى الشكل الفني الذي يروم تقديم رؤية حداثية أن يقدم إلى جانــب الانعــتاق من سطوة الماضي روح التساؤل والتحرر، وإعادة تعريف الذات، وتأمّل فعالياتها؛ تأمل قواها ونوازعها.

ز- حول غرابة بعض الأشكال الفنية وغموضها علينا:

يحدث أحيانًا أن تصدمنا بعض الأعمال الفنية الحداثية، سواء أكانت

من الأدب، كالشعر والقصة والرواية أو الفن التشكيلي وغيره من الفنون تصدمنا هذه الأنماط نتيجة اختلافها عما اعتدنا وألفنا من أنماط أخرى، ومن هـــنا نَحُسّ حيال هذه الأنماط الجديدة بالغرابة، خاصةً إذا كانت ذات طابعٍ تجريدي.

ولكن لنعلم أن هذه الأشكال لا تختلف في طبيعة ما تُقَدِّم عما نَلْقاه في اعتيادنا، عما نألفه في تلقينا أشكالٍ أخرى. ذلك أن سائر الفنون تجريدية عن الواقع ولكن تختلف درجة انحرافها عنه، فما نعتاده أيضًا ليس مطابقًا تمامًا للواقـــع أو نســـخة عنه، فقط هي أشكال ظفرت باعتيادنا وألفتنا لها وتدربنا كـــثيرًا عـــلى فهم شفراتها، في حين لم تظفر الأخرى بذلك، فأحسسنا الغربة والقطيعة.

والأمـــر كلـــه في إطار الفنون صراعٌ بين أشكال[18]، أشكالٍ قديمة ألفـــناها وأخـــرى لم نألفها بعد. أشكالٍ تتباين معًا وتتنافس، ولكنها صياغة إنسانية أخرى للعالم، علينا أن نعي أسلوبَ صنعها وتذوقها وفهمها. علينا أن نواكب بالمعرفة هذا الصنع الجديد، الذي ربما نجده أكثر الأشكال تعبيرًا عنّا. لمـــاذا نلهـــث وراء تعلم استخدام المستحدثات الآلية والميكانيكية من آلات المصـــانع، والسيارات والأجهزة المنـــزلية، وأساليب الاتصال والمهاتفة، ولا نسعى إلى تفهّم وتذوق الفنون، التي ربما نجدها أمسَّ رحِمًا بدخائلنا ونفوسنا وآمالـــنا وإنسانيتنا، كما هي هذه الآلات أكثر راحةً لنا وأقدر على تسخير العالم المادي لنا.

ولا شَـــكّ أن الدّأب على مطالعة كل جديد في عالم الفن، وحرص المـــتلقي عـــلى فهمه والإنصات الجيد لما يطرحه وسعة الصدر تجاه ما يقدم، وتقـــديم حـــق الاختلاف وتقبل الآخر- سوف يقرّب كثيرًا فيما بين المتلقي والمـــبدع الذي يفاجئه بما لا يألفه، حينئذ ومع هذه المتابعة سيضاف الجديد

والجديد إلى خبرة المتلقي، ويعي مساحات جديدة من الإبداع لم تكن في حيز خبرته قبل ذلك، يعود بعدها وقد تزوّد بالحيوية، واستعاد نضارة تذوّقه واتسع أفقه، ويصبح أكثر وعيًا إزاء الأعمال الفنية السابقة والجديدة معًا.

ونحن لا نعزو غرابة بعض الأعمال أو غربة المتلقي عنها أو غموضها عليه إلى كسل المتلقي في بعض الأحيان فقط، بل يَنتُج هذا عن تبني الحداثة مفهومًا قد يؤدي إلى هذه الظاهرة أيضًا، وهو مفهوم (التغريب) الذي تستعمله الحداثة أحيانًا للوصول إلى تشكيل فنيّ جديد تنزع به أُلفتنا للأشياء.

فاللغة الأدبية مثلاً في ضوء هذا المفهوم تختلف عن اللغة العادية المتداولة، وذلك لأنها تسعى إلى أن تقول شيئاً مختلفًا أصلاً عما تقوله اللغة العادية. ومن ثم نطالع في الشعر مثلاً صورًا وتراكيب تختلف عن التراكيب المعتادة. ونجد ألفاظًا تتراكب مع بعضها في الشعر قد لا نألفها كثيرًا في اللغة العادية اليومية. إن هذه الاستخدامات الجديدة غير المألوفة تأخذ بأيدينا إلى مُدركات وتشكيلات جديدة، لم يكن من الممكن الوصول إليها، وإحداث نفس الأثر الجمالي بغيرها من طرق الأداء المألوفة.

ولعل من أبرز تقنيات الفن الحداثي في التعامل مع مادته في ضوء مفهوم (التغريب) المشار إليه، تقنية (التشويه). ولا يقتصر التشويه على الفن التشكيلي، وإنما هو في الأدب كذلك مع اختلاف طرائقه، التي قد تختلف أيضًا بين الشعر والرواية إلى غير ذلك من أجناس. إنه (مبدأ) تختلف صوره باختلاف الجنس أو الفن الذي يدخله.

والتشويه على العموم طريقة يعيد بها الفنان التعامل مع مادته التراثية أو الواقعية بتقديمها على نحو مغاير، وكما يراها في لحظته الحاضرة. ومن ثم فهذا (الانحراف) عن الصورة المعهودة هو نتاج رؤية الفنان الذاتية الخاصة،

وطبيعة الموضوع محل الابتكار، واللحظة الزمنية التي يكاشف فيها الفنان نفسه وموضوعه.

ومن ثم فمن غير البعيد أن تظهر لنا نساء "بيكاسو" بملامح مسحوبة معاد تشكيلها بانحرافٍ كبير عما نألفه في وجوه النساء. يرسم بيكاسو "امرأة باكية" فيصوغها في وحدات مثلثية الشكل، حادة الزوايا، تتداخل الوحدات في حِـدّة وتـتخالف في اتجاهاتها مكونةً في النهاية شكلاً بنائيًا حادًّا أو عنيفًا يعادل المضمون التعبيري لحالة البكاء.

يقـول "سـتيفن سبندر"[19] أنه كان معجبًا بأحد الأعمال النحتية لـــ"هنري مور" أحد النحّاتين العظام والذي كان يمثل (شكلاً مشوهًا بخلفـيةٍ غريـبةٍ ورأس . نصـفه منقار ونصفه الثاني جاموس البحر). وأبدى "هنري مور" سعادته بإعجاب صديقه، في حين أعرب عدد كبير من الناس عن عـدم فهمهم قصده من هذا العمل. ولّما سأله سبندر بنفسه عن مقصده، قال "مـور" أن مـا يريده هو (سحب الجسد البشري وجذبه إلى أبعد حد ممكن وتضـخيمه هنا ودفعه هناك ووضع رأس غير بشري فوقه، إلا أنه على الرغم من ذلك يحتفظ بسماته المميزة كشكل بشري).

والهـام هـنا هو ملحوظة "سبندر" التي يقول فيها: أنه ظن أن الأمر انـتهى عـند هذا الحد، لكنه، وبعد أن عاش تجربة هذا الشكل الغريب، بدأ يلاحظ أن ما كان "هنري مور" يفعله بهذا الشكل؛ يُضَخّمه هنا ويدفعه هناك، إنما هو نفس الشيء الذي يفعله الزمن بجسده هو، لقد كان ذلك الشكل يعجّ بالإشـارات عـن (النحت الخاص بسريان الزمن على الجسد)، عن (التجربة الذاتـية للـتقدم في السـن). بيـنما يعود المنقار والرأس إلى (تجريد القوى الموضوعية للزمن الذي نعيش فيه من هويتها).

وربمـا لا يخـتلف ذلك عما يُقدَّم في الرواية والقصة القصيرة، فيما

يسمى بـ"تيار الوعي"، عندما تَسرُد الشخصيةُ شذراتٍ من أحداث متفرقة ومواقف غير متكاملة وغير متسقة أو مترابطة، بوصفها وعي الشخصية وقد فاض فألقى إلى القارئ بهذا الحشد من الموضوعات، وهذه الجزئيات من الأحداث. هكذا تشوه الأحداث لتقدم وعي الشخصية المأزوم، وداخلها الذي يمور بصراعات تضغط على الوعي، وتخرج في هذا الشكل من الفيضان غير المترابط.

رابعًا: متى تموت الحداثة:

ربما لا نستطيع أن نحدد إرهاصًا بموت الحداثة ما دامت متعددة الوجوه والملامح، وكان التبدل ومواكبة التطور في ذاته أحد معالمها الرئيسية، فقد يكون الوصول لحالة شديدة الاختلاف عن المظاهر السطحية للأصل أو للأصول أمرًا طبيعيًا طبقًا لظروفها التاريخية والاجتماعية والمعرفية، وعلى هذا النحو فهي ليست في حاجة للوصول إلى نهاية، خاصةً وأنه يمكن لها أن تتخلق من أيام الإنهاك بصحوة، فتخطو فتيةً بوصفها علامةً على سُبُلٍ جديدة من الانعتاق وتبشيرًا بمظاهر الحياة والتجدد الخلّاق.

ولكننا يمكن أن نقرر موت الحداثة فقط في تلك اللحظة التي تتخلى فيها عن معالمها الرئيسية، تلك اللحظة التي تفقد فيها الرغبة التي أفرزتها والدوافع التي وقفت وراء إشعالها وإذكائها. لحظة أن تتوقف عن هذه الجدلية المستمرة بين الرفض والقبول، بين التناقض والالتباس ومحاولة رفعه. فالركون إلى التناقض والانغماس السلبي فيه عدم، وكذلك التخاذل عن رؤيته غفلة.

تموت الحداثة أيضًا لحظةَ أن يأنَسَ الحداثي إلى فكرِهِ بوصفه لاهوتًا لا يُغيَّر ولا يُعَدَّل، لحظةَ أن يتحولَ طلائعُ الحداثة وروادُها إلى معبود من دون

القـيم التي يدعون لها، أو تتحول القيم التحررية التي يدعون لها أصنامًا تُعبد مـن دون الجديد الذي يَخلقُها. لحظةَ أن تَغفَل هذه الطليعةُ عن دورة الزمن، وينشغل الطليعيُ بطلائعيته عن تجديد أفكاره ومراجعتها، حينئذٍ تنغلق الرؤية، ويضيق الأفق، وتُعَمَّم القضايا، وتنتهي إلى خلاصات مبتسرة ونهائية.

حينـئذ تتحول (الحداثة) إلى مجرد (تقليعة)، مسخ مشوه لا معنى له، تـتحول إلى كومـةٍ من رماد لا دليل على النار المتوهجة التي كانت وراءها سوى هذا الأثر الخامل.

الحواشي

(1) حول هذا العدد يراجع: د. تمام حسّان: اللغة العربية والحداثة فصول- المجلد الرابع- العدد الثالث 1984م.ص 128: 129.

(2) راجع في اختيار الترجمة هذا: د.عبد الحميد شيحة في ترجمته لكتاب"موسوعة الأدب والنقد. الجزء الأول؛ الأدب والنقد والتاريخ الأدبي". المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة. ص 253. هامش رقم (1).

ونشير إلى أننا سوف نستخدم لفظ (الحداثة) على طول الدراسة للدلالة على هذه الحركة الأدبية المخصوصة، وعندما يقابلنا المفهوم في مراجعنا أو مصادرنا بترجمة أخرى للمصطلح كالحداثية أو الحديث فإننا سوف نستخدم مصطلح (الحداثة) بدلاً منها تجنبًا للخلط بين ترجمات عدّة لمصطلح واحد. ولا نرى مانعًا من ذلك، مادام المفهوم واحدًا في سائر الأحوال.

(3) ديفيد بروكس: الحداثة. مقال ضمن كتاب موسوعة الأدب والنقد. الجزء الأول. ص 257.

(4) د.محمد برّادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة. فصول، المجلد الرابع العدد الثالث 1984- ص 14.

(5) راجع: د.جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير. مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة (58) 2000م. ط3. ص 83، 84.

(6) راجع: إرفنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون. ترجمة: د. جابر عصفور. إبداع- العدد الخامس- مايو 1984. ص 36.

(7) راجع ستيفن سبندر: محدثون ومعاصرون. مجلة الثقافة الأجنبية- العراق- العدد الثالث- 1988. ص72 : 76.

(8) إيف شارك زاركا: التسامح قوة الحداثة وضعفها. ص31.

(9) السابق: نفسه. ص 33 : 36.

(10) إرفنج هاو. ص3.

(11) مارشال بيرمان: الحداثة؛ أمس واليوم وغدا. مجلة إبداع. العدد الرابع أبريل 1991. ص30، 31.

(12) السابق: نفسه. ص 29، 30.

(13) إرفنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون. ص 27.

(14) راجـع: بـول دي مان: العمى والبصيرة؛ مقالات في بلاغة النقد المعاصر. ص 225: 255.

(15) د. يمـنى العيد: دراسة موضوعها الشكل. مجلة الكرمل. العدد 31 1989 م. ص 15.

(16) د. سـعيد توفـيق: مداخـل إلى موضوع علم الجمال. دار الثقافة للنشر والتوزيع - 19920م. ص93، 94.

(17) د. صـلاح قنصوه: الفن والشكل والحداثة. مجلة إبداع. العدد الحادي عشر. نوفمبر 1991- ص23.

(18) السابق: نفسه. ص24.

(19) راجـع سـتيفن سـبندر: الحداثة رؤية شاملة. مجلة الثقافة الأجنبية- العراق- العدد الثالث- العراق. ص79،80.

مراجع

(1) الحداثـــة (1890–1930) تحرير: مالكوم برادبوري وجيمس ماكفارلين. ترجمة: مؤيد حسن فوزي. دار المأمون- بغداد- 1987م.

(2) نقـــد الحداثة. آلان تورين. ترجمة: أنور مغيث. المشروع القومي للترجمة- المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1997م.

(3) طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد. رايموند ويليامز. ترجمة: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد(246)- 1999م.

(4) الحداثة(1): النهضة، التحديث، القديم والجديد. قضايا وشهادات(كتاب ثقافي دوري). 2-صيف-1990م. مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.

(5) الحداثـــة وما بعدها. إعداد وتقديم: بيتر بروكر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. مراجعة: د.جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(6) الحداثة وما بعد الحداثة. محمد سبيلا. دار توبقال للنشر- ط1- 2000م.

(7) مجلـــة قضـــايا فكرية. الكتاب20/19- أكتوبر1999م. محور: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. قضايا فكرية للنشر والتوزيع. مصر.

(8) مجلـــة فصـــول. المجلد الرابع- العددان الثالث والرابع- 1984م. الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر.

(9) مجلة الثقافة الأجنبية. العدد الثالث- 1988م. العراق.

(10) فكـــرة الحديث في الأدب والفنون. إرفنج هاو. (مقال). ترجمة: د.جابر عصفور. مجلة إبداع- العدد الخامس- 1984م.

(11) الحداثـــة: أمـــس واليوم وغداً. مارشال بيـــرمان. (مقال).مجلة إبداع- العدد الرابع- 1991م.

ما بعد الحداثة

تقدمة:

قد يقال إننا على أطراف الحداثة أو مشارفها، ورغم ذلك يأتي البعض ليحدثنا عن ما بعد الحداثة! لكننا يجب أن نتساءل، هل الكون يتوقف عندنا فقط، وهل عدم دخولنا إلي الحداثة- بأي مفهوم من مفاهيمها سوف يمنع العالم ونحن جزء منه أن يدخل إلي ما بعدها هذا إذا تصورنا أن الحداثة أو ما بعد الحداثة مرحلة وليست تصورًا تصنيفيًا لوضعٍ قائم يتحول على الدوام. العالم يتغير من حولنا ثقافةً واجتماعًا وفنًّا واقتصادًا وسياسةً. فإذا كان لنا أن نتعزل عن كل ما حولنا فلننصرف إذن عن كل ما يقال، ولنظل داخل وضعنا الذي نعتقد أننا نعرفه، وربما نكون لا نعرف عنه شيئًا. الآن وفي هذه اللحظة ألسنا في وضعٍ ربما يكون حداثيًا أو على مشارف الحداثة، تخترقه في ذات اللحظة ملامح بعد حداثية وتتنازعه ملامح أخرى قبل حداثية (على ما في "الحداثة"وال"قبل"وال"بعد"من التباس ربما كان هو من طبيعة المرحلة ذاتها!). إن ما بعد الحداثة منتج غربي، ولكن علينا أن نعرفها تمامًا حتى لا يجرفنا السيل دون أن ندري، وعلينا أن نتدخل في تحديد علاقتنا بها دون أن نترك أنفسها للآخر الغربي يُكَيِّفنا كما يشاء.

وليس الأمر قاصرًا على غير الغربيين فقط، فالغرب نفسه مَدْعُوٌّ إلى المعرفة الموضوعية بعيدًا عن الحماس لها أو ضدها. إذ يبدو حماس "فريدريك جيمسون"- وهو من أهم منظريها والمتصدرين لها- نابعًا من أنها الحقبة التاريخية التي يعيشها المجتمع الغربي أردنا أولم نُرِد، ومن هنا يدعو النقاد إلى التعامل مع "جدل" ما بعد الحداثة دون إقحامِ لفكرة "الخير والشر" عليها، لأننا عندما نصدر الحكم على

أيديولوجيات ما بعد الحداثة فإننا بالضرورة نصدر الحكم على أنفسنا، إذ نعيش هذا الجدل ما بعد الحداثي.

إنه يدعو إلي عدم الاستسلام لإغراء إدانة "ما بعد الحداثة" باعتبارها مظهرًا من مظاهر الانحلال، وكذا عدم المغالاة في اتخاذ موقفٍ متفائل مبالغ فيه إزاءها. إنها إذن، محاولة للتعرّف عليها دون أن نُستلب لصالحها، أو نُستقطب ضدها.

إن ما بعد الحداثة- فيما نختار من آراء- محاولةٌ لتشخيص وضع جديد في نواحٍ عديدة، وتصورٌ حول ظواهر لم تكن بمثل هذا الاتساع أو العمق أو التعقيد، والالتباس أيضًا. هذا، حيث لم تعد التصوّرات الأخيرة حول الحداثة تفي بتشخيصها، أو تقنع هذه الظواهر نفسها بالدخول تحتها.

أولاً: حول المصطلح:

إن مصطلح ما بعد الحداثة Post modernism مصطلح شديد الارتباك، وهو ارتباك متعدد الوجوه؛ لعل منها ما يعود إلي مفهوم كلمة (الحداثة) نفسها، ومنها ما يعود إلي البادئة (Post ما بعد) ومنها أيضًا ما يعود إلى المصطلح نفسه، الكلمة والبادئة معًا (ما بعد الحداثة). وتبدو المشكلة بحيث أن الأمر يكاد يتطلب لدى كل كاتب تحديدًا مفهوم "الحداثة" نفسها ومفهوم البادئة Post (ما بعد) كذلك.

إن البادئة(Post ما بعد) التي هي جزء من الأزمة قد تعطي علاقة اتصالٍ وارتباط بالحداثة، كما تعطي أيضًا بشكلٍ من الأشكال علاقة انفصالٍ ما. إنها قد تعني تجاوزًا زمنيًا للحداثة، إذ تشير إلي تقدمٍ

خطّيٌ في الزمن، وقد تعني تطويرًا لها باعتبارها هي الطريق الذي ضلّته الحداثة في تطويرها وتقدمها، فتأتي ما بعد الحداثة على هذا النحو لتكون أشبه بالولادة الثانية وتجدد الحياة. هل تحمل هذه البادئة معني النتيجة أم تؤخذ على معنى الرفض وتقديم البديل؟ أم أنها تجعل من المصطلح شيئًا يشير إلى ما يلوح في الأفق دون أن نتمكّن من بلوغه، فتشير ما بعد الحداثة كما يرى "جان-فرانسوا ليوتار"- إلى هذا (السامي) الموجود في كل ما هو حداثي، ويستعصي علي التقديم، ونظل دومًا وراءه في حالة لهث للوصول إليه، ومن هنا لا يمكن لعمل- عنده- "أن يُصبِحَ حداثيًا، إلا إذا كان ما بعد حداثيًا أولاً"،[1] ويبحث العمل ما بعد الحداثي عن ألوان جديدة من التقديم "لا بهدف الاستمتاع بها، بل لِنَقْل إحساس أقوى بما لا يمكن تقديمه".[2]

وإذا كان ما بعد الحداثي هو ما يستعصي على التقديم عند "ليوتار" فإن "إيهاب حسن"- الأمريكي الجنسية المصري الأصل، وهو من أهم أعلام ما بعد الحداثة ونقادها- يدرس عددًا من الأعمال الأدبية ما بعد الحداثية تحت مسمى "أدب الصمت" ولا تكاد تشير العبارة إلي نَسَقٍ جماليٍّ قدر ما تُشَكّلُ تحدّيًا إبداعيًّا.

إن ما بعد الحداثة عبر هذه البادئة (Post ما بعد) توحي كما يرى "إيهاب حسن" بما ترغب ما بعد الحداثة في تجاوزه أو قمعه، أي الحداثة نفسها، وبذلك فالمصطلح يحتوي على عدوّه الداخلي (الحداثة).[3] إنها تتضمّن نقطة الانطلاق ومسيرة التجاوز.

والحديث حول ما بعد الحداثة يأخذ موقفًا متشعّبًا؛ فهناك مَنْ يَتحَمّس لها ويدافع عنها، وهناك مَنْ يتقبّلها بوصفها حُكْمَ واقعٍ مفروضٍ أو آلت إليه الأمور، علينا فحصه ومناقشته واتخاذ سُبل

التعامل معه. وهناك أيضًا مَنْ يرفضها تمامًا، ويتراوح رفضهم بين تجاهلٍ لها وكأنها غير موجودة، أو عَدّها مجرد موضة عابرة مصيرها إلى التلاشي والزوال، أو شن هجومٍ مضادٍّ إزاءها، أو محاولة الاستيلاء على دعاواها وتصوراتها وضَخّها في اتجاهات أخرى سابقة لتفريغها من خصوصية دعاويها.

ولكن أصوات ما بعد الحداثة أعلى من أن يتم إسكاتها وأبعد من أن يتم تنحيتها، وأقوى من أن يتم إدماجها في اتجاهات أخرى سابقة عليها.

ثانيًا: في تحديد المفهوم:

هناك بطبيعة الحال تعريفات عِدَّة لما بعد الحداثة، ولكن على الدوام هي تعريفات غير شاملة، وتمهيدية، وتميل إلى جانب معرفي بعينه ولها انشغالات خاصة؛ فهناك من ينظر إليها من زاوية المعرفة، وهناك من يعرّفها من زاوية جمالية (استاطيقية)، وهناك من يعرفها من زاوية ارتباط الثقافة بالاقتصاد، وهناك أيضًا من يعرّفها من زاوية تكنولوجيا الإعلام والاتصال، وهكذا على سبيل المثال يعرّفها "جان فرانسوا ليوتار" عدّة تعريفات قوامها أنها هي وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم؛ في مجتمعات الكمبيوتر والمعلومات، في ظل عَصْرٍ يُعْرَف بالعصر ما بعد الصناعي(4). وهي عند "فريدريك جيمسون" مفهوم له وظيفة زمنيّة يربط بين ظهور نوعٍ جديد من الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد. وهو ما يُطْلَق عليه مجتمع التحديث، أو مجتمع ما بعد الصناعي، أو مجتمع المستهلك، أو مجتمع الإعلام والإبهار، أو مجتمع الرأسمالية الجديدة أو الرأسمالية متعددة الجنسيات.(5) وبعيدًا عن إدراك

ملامح مجتمع ما بعد الحداثة قد لا نستطيع فهم ما بعد الحداثة في الأدب والفنون.

إن مجتمع ما بعد الحداثة هو مجتمع التبدلات الثقافية والمعرفيّة الأخيرة التي رافقت اللحظات المتسارعة بصورة مذهلة في التطور التكنولوجي والاتصالات وتدفق المعلومات، مجتمع القدرات الهائلة للبث التليفزيوني والإعلام، مجتمع الخدمات والأعمال المكتبيّة وتراجع الأعمال الشاقة التي تتطلب جهدًا بدنيًّا، مجتمع المعرفة العلمية وتَبدّل طبيعة العمل والإنتاج والتسويق، مجتمع استقلت فيه النظم الاقتصاديّة والإداريّة وتعرضت حياة البشر تمامًا للغزو.

وعلي العموم يقوم اتجاه ما بعد الحداثة علي رفض الأيديولوجيا(*) عامّة، والرؤية التاريخيّة(**)، بل العقلانية بعامّة، والدعوة إلى تحرر الفرد من سائر المنظومات النسقيّة الكليّة، واعتبارها مجرّد

(*) الأيديولوجيا: هي المذهب الفكري المتكامل الذي يقدّم رؤية كليّة شاملة للعالم والمجتمع والإنسان. (راجع: "مفهوم الأيديولوجيا": عبد الله العروي. المركز الثقافي العربي. ط5- 1993م).

أو بعبارة أخرى هي "نظام الأفكار المتداخلة (كالمعتقدات والتقاليد والمبادئ والأساطير) التي تؤمن بها جماعة معينة أو مجتمع ما، وتعكس مصالحها واهتماماتها الاجتماعيّة، والأخلاقيّة، والدينيّة ،والسياسيّة، والاقتصاديّة، والنظاميّة وتبررها في نفس الوقت. وتقوم الأيديولوجيات بمهمة التبريرات المنطقية والفلسفية لنماذج السلوك والاتجاهات والأهداف وأوضاع الحياة العامة السائدة." (راجع: موسوعة العلوم الاجتماعية. تحرير ميشيل مان. ترجمة: عادل مختار الصواري، د.سعد مصلوح. دار المعارف الجامعية- 1999م.ص234.)

(**) الرؤية التاريخيّة: هي الرؤيا التي تؤمن بوجود قوانين يسير التطور التاريخي وفقًا لها، ويمكن من خلال هذه القوانين التنبؤ بمجرى التاريخ.

(راجع: "بؤس الأيديولوجيا: نقد مبدأ الأنماط في التطور التاريخي". كارل بوبر. ترجمة: عبد الحميد صبرة. دار الساقي.ط1-1992م).

وهم، والعيش بعيدًا عن النظرية، سواء في العلوم أو الاجتماع أو التاريخ أو الأدب والفنون.

على أننا نشير إلي نوعٍ من التشاؤم أو هو بعض انقباضةٍ على الأقل إزاء الوضع الذي آل إليه الإنسان في مجتمع التكنولوجيا والمعرفة والمرحلة المتأخرة من التطور الاقتصادي وقوى التحديث التي انفلتت من عقالها. وهي نبرة نجدها لدى كثيرين منهم "ليوتار" و"جيمسون" و"بودريار"، وهي كذلك لا تكاد تفارق تنظيرات "إيهاب حسن"، حيث الوعي الموجع لدى الأديب بحقائق العصر الحديث: العشوائية والتنوّع، والانقطاع، واللاغائيّة.

ثالثًا: في التحديد الزمني:

إن محاولة تعيين فواصل ما بين فترة وأخرى، كمحاولة الفصل بين ما بعد الحداثة والحداثة، لا تعني فقط أن تغيرًا جذريًا قد حدث أو أن تحولاً كبيرًا بدا، ولكنه يعني أيضًا إعادة هيكلة عددٍ من العناصر أو السمات الموجودة بالفعل؛ إذ تغدو بعض العناصر الأساسية أو المسيطرة في فترةٍ أو مرحلةٍ ما ثانويةً أو هامشيةً في فترة لاحقة كما يُحْتَمل العكس أيضًا. إن الخارطة تتداخل ويعاد توزيع الخصائص والكثافات.

ويعود "إيهاب حسن" بمصطلح ما بعد الحداثة إلى:

– "فيدريكو دي أونيس" في كتابٍ له طُبع سنة **1934**م، والتقطه منه "ددلي فيتس" في كتابٍ له طبع سنة **1942**م. وقصد به الإشارة إلى رد فعل ثانوي تجاه الحداثة وقائم في داخلها في ذات اللحظة.

– ثم استخدمه "أرنود توينبي" سنة **1947**م، حيث أطلقه على حلقة جديدة يراها في تاريخ الحضارة الغربية، تبدأ من عام **1875**م.

- ثم استخدمه "شارلز أولسن" في الخمسينات بتعريف متسرّع وغير مصقول.

- وتحدث "إرفنج هاو" و"هاري ليفين" عام 1959م، 1960م عن ما بعد الحداثة بوصفها سقوطًا من علياء الحركة الحداثية الكبرى.

- وفي الستينيات استخدمها "إيهاب حسن" نفسه و"لسلي فيدلر"، حيث تحدث عنها "فيدلر" بوصفها تحديًا لنخبويَّة(*) التراث الحداثي الراقي باسم الثقافة الشعبية. وتحدث "إيهاب حسن" عما أسماه "أدب الصمت".[6]

وعلى العموم بدأت ما بعد الحداثة في التبلور في الستينيات وشوهد صعودها وصوتها المسموع بقوة في السبعينيات. ولكن رغم ذلك يأتي "شارلز جينكز" ليعود بالمصطلح إلى عام 1929م، ويعود فيراجع نفسه ويعلن أن أول من استخدمه هو الفنان البريطاني "جون واتكنس شابمان" في سبعينيات القرن الماضي!! ولعل هذا يبيّن لنا كيف أنه من الواجب أن نأخذ مسألة التحديد الزمني بشيء من الأريحيّة وسعة الصدر مثلما أخذنا الحداثة، فمن الصعب وضع تاريخ معين نستفتح به اتجاه ما بعد الحداثة.

وما يرتضيه بعض رواد ما بعد الحداثة أننا- بشكلٍ من الأشكال- نستطيع تلمسها عند من ينتمون إليها بالفعل، أو عند بعض الحداثيين أنفسهم، لنكتشف فيهم ما بعد حداثتهم. ومن هنا

(*) نخبويّة: نسبة إلى النخبة، وهي أقلية في المجتمع تتركز في يدها السلطة بحسب أشكالها وتحتل موقع السيادة وتتخذ القرارات الرئيسيّة.

وسُوِّغ ذلك لهم لكونهم المنتخبين أو الصفوة أو أفضل الناس أو أكثرهم كفاءةً. وقد يستخدم المصطلح أحيانًا للتنديد بسياسة يُفْتَرض أنها تحابي أقليّة ما وتستبعد الأغلبيّة. (راجع: قاموس الفكر السياسي: تأليف مجموعة من المتخصصين. ترجمة: د. أنطون حمصي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1994). وعلى العموم الحداثة في إجمالها تصوّر النخبة من أهل الرأي والفكر والفن وذوقهم.

يستطيع ما بعد الحداثيين "اختراع أسلافهم" كما يقول "إيهاب حسن"[7]، فيقرأون "كافكا" و"بيكيت" و"بورخيس" و"نابكوف" بوصفهم ما بعد حداثيين. ولعل المسألة على هذا النحو تعود إلى قدرة بعض الأعمال الفنية والفكرية على أن تمنحنا رؤيةً للعالم تتجاوز رؤية "الحداثة".

رابعًا: البعد الاقتصادي في ثقافة ما بعد الحداثة:

يشير كثير من المفكرين إلى البعد الاقتصادي في ثقافة ما بعد الحداثة، حيث يرونها مرافقةً لمرحلة متطورة من الرأسمالية[*]، هذه المرحلة تأخذ أسماء عدّة؛ فهي "الرأسمالية الاستهلاكية" أو "الرأسمالية متعددة الجنسيات" أو "رأسمالية أيامنا" والاسم الأخير عنوان لكتاب طَرَح فيه "أرنست ماندل" تقسيمًا لعصور الرأسمالية أو مراحلها وهو ما أخذه عنه "فريدريك جيمسون" وبنى عليه تصوره لعصر ما بعد الحداثة. ومؤدى هذا التصور: أن الرأسمالية مَرّت للآن بمراحل ثلاث:

1) مرحلة الرأسمالية الكلاسيّة أو التنافسيّة أو رأسمالية السوق:

حيث التناحرات الطبقيّة بين طبقتي البرجوازيّة[**] والبروليتاريا[***] وحيث أولويّة الإنتاج الصناعي. وهذه المرحلة رافقها واقعية روائِي القرن التاسع عشر الكبار أمثال: "بلزاك" و"تشارلز ديكنز" و"ليو تولستوي".

(*) الرأسمالية: "هي نسق اقتصادي تكون فيه وسائل الإنتاج ذات ملكية خاصة، حيث يتركز رأس المال ويستخدم لتحقيق وجَني الأرباح. كما أن جموع لمستخدمين يعملون في إطار الأجر الحر" (موسوعة العلوم الاجتماعية: تحرير: ميشيل مان. ص87).

(**) بورجوازية: يشير أكثر ما يشير إلى طبقات التجاريين أو الطبقات الوسطى في المجتمعات المختلفة. ومع التطور من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع البورجوازي استطاعت البورجوازية أن تتحكم في معظم مشروعات العمل، بعد أن تزايد نموها، وتراكم لديها رأس المال، وبذلك طغى

2) مرحلة الرأسمالية الإمبريالية(*) الاحتكارية: وهذه مرحلة رافقت حداثة أوائل القرن العشرين أو أدت إليها، حيث "بيكاسو" و"جيمس جويس".

3) أما الآن حيث "رأسمالية أيامنا" أو "الرأسمالية متعددة الجنسيات" فإن هذه المـرحلة هـي ما يحدد منطق الإنتاج الثقافي لهذه الفترة التي يعيشها الإنسان الغربي بصفة مباشرة وهي ما نطلق عليه ما بعد الحداثة.

وهـذه الرأسمالـية الجديـدة لا تكـتفي بانتشـارها في الغرب بل تقضـي عـلى كافـة أشكال التنظيم الاقتصادي "قبل الرأسمالي" التي توجد في أمـاكن مـتفرقة مـن العـالم والتي تمثل جيوبًا بعيدة عن الهيمنة، والتي كانـت أيضًـا تتسـامح معها قبل ذلك. إن هذه الرأسمالية الجديدة تقضي عـلى سـائر الأشـكال الرأسمالـية الأخـرى، وتخترق اقتصاد الشعوب

وجودهـا عـلى كافـة الطـبقات، لكـنها في نفـس الوقت عملت على ظهور طبقة جديدة تحمل في وجهها السـلاح هـي الطـبقة العاملـة الحديثة أو البروليتاريا ومن ثم فهي في الصراع الجدلي الجديد بـين الطـبقات العاملـة الـتي تضـم كل ملاك الأرض وأصحاب المصانع ووسائل الإنتاج. (راجع:= = قـاموس عـلم الاجـتماع: د.محمـد عاطف غيث. دار المعرفة الجامعية- إسكندرية- 1988. ص 40).

(***) الـبروليتاريا: هـي طـبقة العمـال الصـناعيين الفقـراء الذين يزاولون عملاً يدويًا، وليس لديهـم رأس مـال. ومـن ثم يبـيعون قوة عملهم للحصول على ما يَسُدّ حاجاتهم، ويشمل المصطلح أيضًـا الفلاحـين الأجـراء، ويُطْلَـقْ أحـيانًا على مَنْ تنعدم ملكيته لوسائل الإنتاج. (راجع: قاموس علم الاجتماع: د. محمد عاطف غيث. ص 354).

(*) الإمـبرياليّة: هـي ممارسـة دولـة ما لبسط سيادتها على الدول الأخرى بطريق القوة العسكرية عـادةً وبهـدف الاسـتغلال الاقتصـادي وتحقـيق المجد القومي. وبدأت الإمبريالية الأوربية منذ الأيام الأولى للرأسمالـية في ضـم معظـم الكـرة الأرضـية، واتخذت شكلاً استعماريًا بوجه عام، وصارت معظـم شـعوب العـالم بـتوالي العصـور ضحايا للحكم الإمبريالي أو الاستعماري. ويفضل كثير من الكـتاب اسـتعمال مصـطلح الإمـبرياليّة الجديـدة في وصـف الاسـتغلال الاقتصادي الذي تمارسه الـبلاد الغنـية مـع الـبلاد الفقـيرة بـدون تدخـل عسـكري مباشـر. (راجع: موسوعة العلوم الاجتماعية: تحرير: ميشيل مان. ص323).

الأخـــرى لتحيــلها إلى مـــناطق سِـلَعيّة، وتــأخذ مـــن ثم في اســـتغلالها واستنـــزافها.

خامسًا: من معالم الوضع ما بعد الحداثي:

من الصعوبة بمكان أن نشير إلى مجموعة من المبادئ المشتركة بين من نطلق عليهم بعد حداثيين، لنقول أن هذه هي أفكار ما بعد الحداثة. وما هذا إلا للتنوّع الكبير في المواقف التي تُنْسَب إلى ما بعد الحداثة، بل وربما تضاربها في بعض الأحيان. وما يعده البعض ما بعد حداثيًا قد يعده آخرون حداثيًا أو حداثيًا متأخرًا.

إن مـــا بعـــد الحداثـــة ليســـت تصورًا واحدًا متماسكًا قدر ما هي تصـــورات ومواقـــف عِـــدّة، قائمـــة على التنوّع، وكثيرًا ما تحفل بالتصادم والصراع.

إزاء كـــل تصـــور نقـــول بـــه أو رأى ثمة شيء آخر مخالف، وربما كـــان عـــلى الضـــد ممـــا نقول، ومن ثم رأينا أن نعرض لبعض النقاط التي وإن لم تكـــن محـــل اتفـــاقٍ تـــام أو كـــبير فهـــي شـــديدة الذيوع وتحفل بمناقشـــات واســـعة لـــدى جانب كبير من مفكري ما بعد الحداثة، أو على الأقل تكاد لا يغفلونها.

1- التحرر من هيمنة المركز:

تديـــن مـــا بعـــد الحداثـــة بالنســـبية المطلقة، فليس ثمة حقائق لها طـــابع الإطـــلاق والـــيقين، وإنمـــا كـــل شـــيء خاضع للتأويل، مرهون بالدوافع والضرورات الأساسية.

ليس ثمة مركز وحيد ثابت يشد إليه تصوراتها ويتحكم فيها ويوجهها على نحوٍ وحيدٍ. والمحيط الذي تدور فيه المعرفة بعد الحداثيّة محيط مرايا متعددة

متوازية ومتقابلة حيث ننتقل معها من البؤرة الواحدة إلي حيث تعدد البؤر بما يفضـي إلى إنتاج لانهاية من الصور المتقابلة، حالة من حالات المتاهة، وأيضًا حالة من حالات تكاثر الصورة وتعددها دون عمقٍ أو كيانٍ داخلي، ولا نخرج من صورةٍ في تيه المرايا المخادع إلاّ إلى أخرى، متاهة من الصور ربما ضاع فيها الأصل.(8)

إن مـا بعـد الحداثـة تـنفي البنى الثابتة للوجود، هذه البنى التي يترتـب عـلى الفكـر أن يرجع إليها ليؤسس نفسه في أفكار يقينيّة متينة. وفي ظـل هـذا الـتحرر أخـذت مـا بعد الحداثة تمحو التمييز بين الثقافة العلـيا أو ثقافـة النخـبة والـثقافة الجماهيريّة، وكذا أخذت الفواصل في الانمحـاء بـين الأنـواع الأدبـية وبعضها، بل بين الأنواع الأدبية وغيرها مـن أشـكال الخطـاب، كالخطـاب الفلسفي أو الاجتماعي أو السياسي، وكـذا بـين الفلسـفة نفسها وغيرها من الخطابات، ولقد وجِدَ اليوم فرعٌ معـرفيّ يُعْـرف "بالـنظرية" لا يمكـن القطـع فيه بانتمائه إلي الفلسفة أو التاريخ أو السياسة أو النقد الأدبي، وإنما هو كل ذلك معًا.
وفي ظـل التحرر من هيمنة المركز أيضًا أخذ الفنان يعمل دون قواعد مطلقًا، دون مركـزٍ يشده إلى تصور بعينة عن الفن، فهو الذي يصوغ قواعد عمله دون قواعد مسبقة.

2- مفهوم الحكاية وسقوط النظم الشموليّة الكلية:

لقـد أسـقطت مـا بعـد الحداثـة كل المشروعات الكبرى التي تحـاول تحديـد أهـداف المجـتمع وغاياتـه وفق نَسَقٍ فكريٍّ وحيدٍ، مغلقٍ عـلى طـريقٍ واحـدٍ في الفهـم والتصـور، لقد أسقطتها لصالح التنوّع والـتعددية، إذ لم تنـتج هـذه المشـروعات إلا القَهْـر والإرهـاب والاستبداد، على نحو ما كانت الماركسية، في تصور البعض.

لقد نظرت ما بعد الحداثة لهذه الأنساق الفكرية الكبرى بما تقدمه من تفسيرات كلية للظواهر على أنها مجرد "سرديات" أو "حكايات". والحكاية في ما بعد الحداثة ليست شكلاً أو بناءً أدبيًا دقيقًا، ولكنها أحد الأشكال المجردة التي نُكوّن من خلالها خبراتنا بالعالم. إنها شكلٌ مُفرَّغٌ من المضمون نسقطه على المادة الخام المتدفقة في الواقع، ومن ثم يأتي العالم إلينا- عبر منظور ما بعد الحداثة- في شكلٍ حكائي، بل من الصعب أن نفكر في العالم كوجود خارج الحكاية. إن أي شيء نحاول استبداله بالحكاية نجده بعد الفحص الدقيق نوعًا آخر من الحكاية.

والحكاية في حد ذاتها دائمًا ما تتطلّب التفسير الذي يتفاوت بتفاوت المُفَسِّرين بل إن هذا المفهوم هو مما سوّغ لخطاب ما بعد الحداثة نقضَ كثير من أنماط المعرفة التي تأتي إلينا، والتعامل معها بعيدًا عن وهم الحقيقة أو طابعها الشمولي.

لقد أصبحت ما بعد الحداثة تنظر (للتقدم) بوصفه أسطورة، هذا بعد أن تمحورت الحداثة حول فكرة التنوير والتقدم. ففي مجتمع ما بعد الحداثة- حيث التطور المستمر والمتسارع على الدوام- يختفي الهدف من التطور ذاته، ولا يصبح التطور أو التجدد رغبةً في شيء إلا رغبةً في (بقاء النظام) الذي هو (التجدد ذاته)، وهنا لا يأخذ (التطور) ولا تأخذ (الجِدَّة) أيَّ طابعٍ ثوريٍّ أو انقلابيٍّ على الإطلاق، فما يحدث يحدث فقط لأن هذا هو طبيعة النظام.

لقد صاحب التطور التقني (تذويب) مفهوم (التقدم) ذاته في سياق التاريخ العام، أصبح التطور نفسه (بحثًا عن شرط كمالٍ في داخل العالم)، ومن ثم شيئًا فشيئًا غدا التقدم يعني (تاريخ التقدم) يعني

(سيرورته)، وغدت القيمة النهائية له هي تحقيق الشروط التي ستفتح المجال للإمكان المستمر لحدوث تقدم جديد. ومن ثم تكشف حركته- التي يختفي فيها الهدف- تكشف عن خوائه.[9]

3- ما بعد الحداثة وفكرة ألعاب اللغة:

هناك انعطافة كبرى رافقت ما بعد الحداثة وربما قبلها بقليل اتجهت صوب اللغة، ليس فقط فيما يتصل بالتواصل وتخزين المعلومات وتداولها، وإنما في علاقاتها بنظام المعرفة ونظرياتها وتحليل المجتمع اقتصاديًا وثقافيًا وفلسفيًا.

لقد حدث تحوّل في النظر إزاء تحليل الثقافة والمجتمع، من اتخاذ الفرد بوصفه قوة حُرّة مُفكّرة تقوم بفعلها الاجتماعي غير المشروط بالظروف التاريخية أو الثقافية- إلي الفرد المحدد ببنيات الأشياء من حوله، والمقيّد بها. ومن هنا تَحوّل التحليل إلى بنيات الأشياء وعلاقتنا بها، ومن هنا تحول التحليل إلى (نظام الإشارات الذي يجسّد الممارسة الفعلية للواقع الاجتماعي)، بعبارة أخرى تحول التحليل إلى نظام (اللغة).

لقد أزاحت ما بعد الحداثة "الذات" بوصفها تصورًا وهميًا، وكذا أزاحت "العقل الفاعل" بوصفه تصورًا ميتافيزيقيًا (غيبيًّا)، ولم يتبقَ سوى "اللغة"، التي نُظِرَ إليها على أنها مجالٌ إشاريٌّ لا يُفْصِح بأي درجة من الوضوح عن حقيقة محددة أو معنى كامن.

وتشكل برجماتية اللغة (نفعيتها) جانبًا مهمًّا في كثير من التصورات التي تُقَدَّم بوصفها مقومات بعد حداثيّة، على نحو ما نجد لدى "جان-فرانسوا ليوتار" الذي يهتم بدراسة "تأثيرات" مختلف أنماط الخطاب، ويسمي الأنماط المختلفة للعبارات "ألعاب لغة"[10]

language games، إنه يتحرك داخل هذا المفهوم الذي نتصوره استعاريًا بوصفه (حقيقة)؛ فينظر للغة لا بوصفها نظرية للاتصال بل على أنها لعبة شطرنج، حيث تُحَدَّد فيها فئات العبارات بنفس الطريقة التي تُحَدَّد بها خصائص كل قطعة في الشطرنج، أي طريقة تحريكها.

هذا مع ملاحظة أن:

- قواعد اللعبة/اللغة لا تحمل داخلها مشروعيتها الخاصّة، ولكنها موضوع تعاقد، صريحٍ أو مُضمَر، بين اللاعبين/المتكلمين.
- لو لم توجد قواعد، فليس ثمة لعبة. وأي تعديل ولو متناهي في الصغر في قاعدة واحدة يغيّر طبيعة اللعبة، وكذا أي منطوق لا يتفق مع القواعد لا ينتمي حينئذٍ إلى اللغة التي يعرفونها.
- كل منطوق في اللغة يُفكّر فيه على أنه "نقلة". ولعل هذا المبدأ على هذا النحو هو ما يقف وراء منهج "ليوتار" ككل، والذي قوامه: (أن تتكلّم يعني أن تقاتل، بمعنى اللعب، وأفعال الكلام تندرج تحت تناحريّات(*) عامة).

إن تصور اللغة هنا يقوم على مفهوم (اللعب)؛ ولكنه لعب يقوم على مبدأ (القتال)؛ النصر والهزيمة، أو تحقيق المكاسب، فلكي تكسب لابد أن يخسر الخصم. ويرتبط مفهوم اللعب هنا أيضًا بمبدأ (اللذة)؛ إن المرء- لدى ليوتار- لا يلعب لكي يكسب بالضرورة، ولكن ربما لكي يحقق لذّة ابتكار النقلة.

وفي هذا الإطار تأتي الرابطة الاجتماعية لتتكوّن من "نقلات لغوية" تنتقل فيها اللغة إلى مستوى الألعاب التناحريّة بهدف الابتكار وتحقيق المصالح المحدّدة بالموقف في الزمان والمكان. فمعيار الصحة

(*) تناحريّات: من التناحر وهو التقاتل بشدّة.

الــذي إلــيه تعــود ألعاب اللغة هو معيار برجماتي (نفعي)، لا يهم فيه البعد القِــيَمِي للمــنطوقات (صــادق- كــاذب)، بل المهم هو الفعّالية؛ (فعّال- غــير فعّــال). فمــع العــاب اللغــة تتضــائل فكرة المسئولية الأخلاقية، وتتلاشى إمكانيّة تحديد الحقيقة أو تحصيلها.

وهــذا التصــور الــبرجماتي يقابله في الفن لغة معبرّة عن "اللايقين" لغــة تُحَــرِّم كُــلَّ تقــديمٍ لــلمطلق، لغة تقوم على التجريد الفارغ، هذا الــتجريد يؤكــد أن ثمــة شــيئًا يمكن إدراكه لكن لا يمكن رؤيته أو جعله مرئــيًّا. ومــثل هــذا الشــيء لا علاقــة له بالمعنى، ولا بالمطلق، ولا بمبدأ الإجمــاع الشــامل، وإنمــا له علاقــة بالشــعور باللذّة فحسب: اللذّة التي يشعر بها الفنان أو المتلقي[11].

4- موت الفاعل ونهاية الفرديّة:

قامــت الحداثــة عــلى ارتباط جمالياتها بوجود ذات فردية، وهويّة خاصّــة، يُــتَوَقّع مــنها رؤيتها المتفرّدة للعالم والتي تظهر في أسلوب مُتَفَرِّد. ولكــن رأت مــا بعــد الحداثــة أن ذلــك الــنوع مــن الفردية والهوية الشخصــيّة شــيء ينــتمي إلى الماضــي في أحســن الأحوال، وينتمي إلى المــرحلة الأولى مــن تطــور الرأسمالية- الرأسمالية المتنافسة- وظهور الطبقة الــبرجوازية. ورأت أيضــا أن الفــرد (القــديم) أو الفاعل الفردي "ميت" أو يمكــن اعتــباره مجــرد أيديولوجيا (شيء غيــبي أو وراء واقعي) أو ربما كــان مجــرد "أســطورة" لم توجــد أصلاً، وكان هدفها إقناع الناس بأنهم "يمتلكون" أفعالاً فردية، وأن لديهم هوية شخصيّة متفرّدة.

إن أحــدًا في ظــل مــا بعد الحداثة لا يمتلك مثل هذه الذات، ولا هذا العالم والأسلوب الخاصّين المفردَين. إن العوالم والأساليب الجديدة قد اخترعت من قَــبْل، فكــل جديــد سَــبَق، والمــتاح هــو مُجَــرَّد عــدد محــدود من

التراكيب والخلطات، إن كل ما هو مُتَفَرِّد قد جرى التفكير فيه بالفعل من قبل.(12)

5- الإحساس المكثف بالحاضر:

كانت الحداثة محاولة دائبة لإحداث انقطاع في كل التقسيمات إلى مراحل تاريخيّة(13). وأرادت الحداثة أن تكون حالة (لازمنية) تخرج على سائر التصنيفات الخطية التتابعية في تطورها. ولكن حالة ما بعد الحداثة وإن كانت ترفض التصور الخطي التعاقبي للزمن فإنها تقدم مفهومًا آخر له يتسم (بعدم الاتصال والانقطاع).

إن إحساس ما بعد الحداثي بالزمن هو إحساس المصاب بالفصام (الشيزوفرانيا)، حيث لا يستخدم المصابُ اللغةَ بالدقة الكافية، ولا يستطيع أن يدرك الإحساسَ بالزمن في استمراريته، ومن ثم يعيش في حاضرٍ تكون لحظاته رغم اختلافها غير مرتبطة بالماضي، وليس لها أفق في المستقبل.

الشيزوفرانيا إحساسٌ بالمادة الدالّة المنفصلة والمعزولة، والتي فشلت في الارتباط بسلسلة من الأفكار، ومن ثم فحالة ما بعد الحداثة هي إحساس مكثف بالحاضر، بعيدًا عن أن يكون جزءًا من مجالات أكبر تشمل الماضي والمستقبل، هي شعور بالزمن المتجزئ في سلسلة من الحاضر الأبدي.

لقد فقد مجتمع ما بعد الحداثة القدرة على الاحتفاظ بماضيه، والإعلام بوسائله المتعددة يساعد على هذا النسيان، حيث تُستهلك الأخبار بسرعة شديدة، وتتراكم بشدة مما يحيل الماضي القريب إلى ماضٍ بعيدٍ سحيق، إن الأخبار بسرعتها وتراكمها الشديدين تحيل التجربة التاريخية الحديثة إلى الماضي البعيد بأسرع وقت ممكن، وآلات الإعلام هي آلات تُحَفِّز فقدان التاريخ وتجعلنا نعيش في حاضرٍ دائم.

إن المعـرفة في مجـتمع مـا بعـد الحداثـة، حيـث الغرب والعالم المـتقدم- وهـي المعـرفة العلمـية حسـب تصنيف ليوتار- معرفة تعتمد عـلى معلومـات مـتفرّقة يـتم تخزينها، ومن ثم تُخزّن الماضي كمعلومات مستحضـرة دومًـا لإنـتاج معـارف وابتكارات جديدة. ومن هنا يصبح الماضـي فـيها (مـاضٍ مفكـك إلى حضورٍ معلوماتي)[14]، ويصبح الزمن حضورًا دائمًا.

6- حضارة الصورة: زيف الواقع وواقع الزيف.

كانـت الحداثـة ذروة تـألق "الكـتاب"، حيث يقول مالارميه: "كـل شـيءٍ في العـالم يوجـد لينتهي في كتاب". أما ما بعد الحداثة فإنها صـياغة لـذروة تـألق التلـيفزيون وشـبكة المعلومات ووسائل الاتصال الحديـثة (المـيديا)، حيـث تدفـق سـيل المعلومات والأحداث والوقائع والتقارير.

إن (تجـربة الواقـع) تُخـتَزَل الآن في (صـورٍ) تأتينا من كل اتجاه لتـنقل إليـنا الأشـياء والأحـداث. وفي الوقـت الذي أصبحنا فيه نعاين العـالم كلـه مـن خـلال وسائل الاتصال فقدنا في نفس اللحظة التواصل الحقيقي مع الأشياء، وأصبحنا لا نتعامل إلا مع صور.

إن العـالم الـيوم تجـري عملـياته-كما يرى بودريار- من خلال دورانٍ لا نهايـة له للعلامـات (لـيس الشـيء نفسه، ولكن ما هو علامة علـيه): فـثمة علامـات عن الأنباء، تُقدِّم ما يحدث في العالم من أحداث، وعلامـات عـن الـذات، تختص بوضـع الهويـة التي يود المرء أن يبدو علـيها، علامـات اجتماعـية، تـتعلق بالمكانـة والـتقدير الاجـتماعي، علامـات معماريـة، علامـات جمالـية ... ومـع تشـبّع عالمنا- الآن-

بالعلامات الوافرة وفرة هائلة أضحى الفارق بينه وبين مراحل أخرى سابقة فارقًا نوعيًّا كبيرًا.

إننا نعيش- كما يرى بودريار- وسط كم هائل من العلامات التي هي صورة للشيء أو عنه أو تشير إليه. وقد اختُزِلَ كل شيء إلى (مجموعة معينة من العلامات) وما نمارسه حقيقةً ليس هو الأشياء نفسها بل علاماتها، فلا وجود لشيء في الفعل الحقيقي الذي نمارسه إلا للعلامات، بل أكثر من ذلك أصبح لا مجال للادعاء بأن هناك أشياء حقيقية وراء هذه العلامات.

فما يقدمه التليفزيون من أخبار ليس هو (الحقيقة) بل (بناءات حول الحقيقة)، علامات تَدّعي الإشارة إليها، و(الواقع) يبدأ وينتهي مع هذه العلامات التي تظهر على الشاشة، ولا يمكننا (القطع) بأن وراء هذه العلامات أحداث حقيقيّة. وكل محاولة تَدّعي وجود حقيقة وراء هذه العلامات إنما تضيف حينئذٍ علامةً أخرى لها نفس سمات العلامات التي تتناقش حولها.

إن ما يؤسسه مفهوم الصورة على هذا النحو في ثقافة ما بعد الحداثة هو علاقة "المراوغة مع الأصل"، وتتخلى الكلمة هنا عن دلالات:

- النسخ الأمين المطابق للأصل أو النقل الآلي له .
- أو النقل التعبيري لواقعٍ ما من خلال العالم الداخلي واللاشعور[15].

ويقدم "جي ديبور" تصورًا متماسكًا وطليعيًا حول المجتمع الذي نتحدث عنه، بوصفه مجتمع ما بعد الحداثة، ويسميه مجتمع الاستعراض[16] حيث يُستَبدل العالم المحسوس بمقتطف من (الصور) التي تقدم نفسها على أنها هي العالم المحسوس بلا منازع. والاستعراض

هنا ليس هو الصور نفسها بل (علامة اجتماعية) بين أشخاص (تتوسط فيها الصور).

لقد أحالت شروطُ الإنتاج الحديثة الحياةَ- كما يقول "ديبور"- إلى تراكمٍ هائل من الاستعراضات، فكل ما كان يعاش على نحوٍ مباشرٍ أخذ يتباعد متحولاً إلى (تمثيل).

فعن كل مجالٍ من مجالات الحياة ثمة صورٌ ما تنفصل عنه، تتجمّع هذه الصور وتترابط معًا وتندمج ضِمن تيّار مشترك، ومع هذا التيار الذي هو سَيْل من الصور المنفصلة عن مجال من مجالات الحياة، ومع اندفاعة تياره الذي يغمرنا على الدوام- لم يَعُدْ ممكنًا استعادة وحدة هذه الحياة من جديد. إننا أمام سيل من الصور، سَيْلٍ من التمثيل، سَيْلٍ من الاستعراض.

ومع هيمنة (صور) العالم، وليس العالم نفسه، ومع اندفاعة سيلها، نغدو في عالم الصورة المستقلة، حيث الحركة المستقلة لما ليس حيًّا، حيث الحركة المستقلة للصور، حيث عالم الاستعراض.

ولأن هذه الصور منفصلة عن الحياة، فإنها تصبح في محل النظرة المخدوعة والوعي الزائف. إن (الواقع المأخوذ جزئيًا في صور) يغدو- على حده- (عالمًا زائفًا)، بل إن فقدان وحدة العالم هو أصل الاستعراض. وعندما يقدَّم هذا الاستعراض أو هذا التمثيل نفسه بوصفه جزءًا من المجتمع، بوصفه المجتمع ذاته، وتتحول الصور إلى (أداة توحيد)، ولأن هذه الصور هي في الأصل (منفصلة) عن الحياة- فإن ما يتم توحيده هو (الانفصال) ليصبح (انفصالاً مُعَمَّمًا). ويصبح الاستعراض أو تصبح الصورة هي اللغة المشتركة للانفصال عن العالم، وما يربط بين المشاهدين ليس سوى ارتباط لا يقبل الانعكاس بنفس المركز الذي يُديمُ عزلتهم (الصورة).

والاستعراض، بما هو علاقة اجتماعيّة بين أشخاص تتوسط فيها الصور، وبأشكاله المتعددة: المعلومات، الدعاية والإعلان، الاستهلاك المباشر للأشياء بغرض التسلية، وهو ما يُشكّل النموذج الراهن للحياة الاجتماعيّة الآن- هذا الاستعراض هو لُبّ (لاواقعيّة مجتمعنا الواقعي، فحيث يتحول العالم الواقعي إلى صور بسيطة، تصبح الصور البسيطة كائنات واقعيّة، ومن ثَمَّ فنحن مُستَلبون داخلَ كلٍّ من "الواقع" و"الاستعراض" الذي لا يمكن إقامة تعارض تجريدي بينهما؛ فالاستعراض الذي (يقلب) ما هو واقعي هو في الحقيقة نِتاج، هو نشاط اجتماعي فعلي وإن كان عبر وسيط الصور، وكذلك الواقع المعاش نفسه مُشَبَّعٌ ماديًّا بتأمّل الاستعراض! (إن الواقع ينبثق داخل الاستعراض، والاستعراض نفسه واقعي). ويصبح (ما هو حقيقي لحظة من لحظات ما هو زائف).

وفي ما بعد الحداثة لم يعد الفن (يعكس)- لا لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس مجرد محاكاته- وإنما لم يعد يعكس (لأنه ليس ثمة شيء يمكن عكسه)، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورة فعلاً، فكل ما حولنا مجرد صورة، استعراض، شبيه، اختلاق.

7- تحلل مفهوم الحقيقة:

لقد كان الرمز يشير إلى عمق المعنى الذي يمكن استبداله بالرمز نفسه، وكان ثمة شيء يكفل هذا الاستبدال. ولكن مع سيطرة الصور والتلاعب بالرموز وانتقالنا من الرموز التي تخفي شيئًا وراء ظاهرها، وهو ما يتضمّن نظامًا كهنوتيًّا للحقيقة والكتمان، وانتقالنا إلى الرموز التي تتظاهر بأنها لا تخفي شيئًا على الإطلاق، حيث عَهْدٌ من

الصور الزائفة، والتي بموجبها تتشكّل قراءتنا للواقع، بما لا يمكن فيه الفصل بين الحق والباطل- نقول مع هذه السيطرة يصبح النظام في مجمله لا وزن له، ولن يزيد عن مجرّد صورة عملاقة لا سبيل إلى استبدالها بما هو حقيقي، بل يتم استبدالها في حد ذاتها بدائرة مغلقة بلا معنى.

ويرى بودريار أن استحالة تقديم الوهم للناس تنتمي إلى نفس نوعيّة استحالة إعادة اكتشاف مستوى مطلق للحقيقة. فالوهم لم يعد ممكنًا لأن الحقيقة لم تعد ممكنة. فإذا ما افترضنا أن شخصًا ما نَظّم عملية نهب مصطنعة لبنكٍ مثلاً واحتجز أحدًا ممن يثق بهم من أصدقائه كرهينة مصطنعة، ماذا سيحدث حينئذٍ؟ إن الموقف سيجري تمامًا كما لو كنا إزاء موقفٍ حقيقي. بالتأكيد سيصاب العملاء بالذعر وقد يصاب أحدهم بالإغماء وقد يموت على أثر أزمة قلبية، وقد يُطْلق رجال الشرطة النار على المكان، وإذا ما كان قد طُلبت فدية معيّنة فإن هذه الفدية- المزيفة حينئذٍ لأنها لن تَفتدي أحدًا- سوف تُسَلَّم.

إجمالاً فإن هذا الشخص سوف يجد نفسه في قلب الحقيقة التي من وظائفها تبديد أية محاولة للتزييف والادّعاء، رغم افتعال الموقف، لكنه موقف وَصَلَ في افتعاله إلى درجة قصوى امتزجت عندها شبكة الدلائل المصطنعة بالعناصر الحقيقية لدرجة التعقيد. عند هذه النقطة لن يكون من المستطاع معرفة الحقيقة من الزيف. وكيف يمكن حينئذٍ إقناع رجال الأمن بأنها عملية نهب زائفة؟ أو أنها مُجَرّد ادّعاء؟.

ليس هناك فارق "موضوعي"، بل سنجد نفس الإيماءات ونفس الدلالات التي نجدها في حادث نهب حقيقي. إن الدلالات لا تميل إلى جانب دون آخر. ومن ثم فسوف يتسم المشهد إجمالاً بسمات الحقيقة في نظر النظام

القائم، ومن هنا يرى بودريار أن النهب الزائف أشد خطرًا من النهب الحقيقي، ويجب أن يلقى رَدْعًا أشد، ذلك أن النهب الحقيقي لا يفعل شيء سوى إفساد نظام الأشياء وحق الملكيّة، في حين أن النهب الزائف يتدخل في مبدأ الواقع نفسه. إن المحاكاة والزيف يوحيان بأن القانون والنظام قد لا يمثلان سوى الزيف في حقيقتهما.

إن السلطات لا تعرف كيف تواجه الادّعاء، فكيف يمكن أن تعاقب على ادّعاء الفضيلة؟ رغم أنها لا تقل خطورة عن ادّعاء الجريمة. إن المحاكاة تساوي بين الطاعة والعصيان، وهي أخطر جريمة، لأنها تلغي الفوارق التي يقوم عليها القانون.

النظام دائمًا ما يؤثر الشيء الحقيقي. وفي حالة الشك فإنه دائمًا ما يؤثر افتراض حقيقة الأشياء. إذ من المستحيل عمليًّا عزل عملية الادّعاء.

ومن خلال قوة القصور الذاتي في الشيء الحقيقي الذي يحيط بنا نجد أن "الضدّ" حقيقيٌّ أيضًا؛ أي أنّه: من المستحيل أيضًا عزل عملية الحقيقة أو إثباتها. (إن نزعة الإفراط في واقعيّة الادّعاء تفضي إلى التشابه التام مع الحقيقة). وأي محاولة لظهور الحقيقة يتم ردعها من قِبل بديلها الرمزي. إن ما هو حقيقي لن يمكن فرزه على الإطلاق.

8- الطابع السلعي للمجتمع وللمعرفة:

من الملامح الرئيسية لمجتمع ما بعد الحداثة اصطباغه بالطابع الاستهلاكي، حيث انتقل المجتمع من (تطور قوى الإنتاج) إلى حيث (الإنتاج السلعي) حيث لم تعد السلعة فائض احتياجات، بعد أن استُبْدِلَ بإشباع الحاجات الإنسانيّة الأوّليّة المُعترَف بها (الرغبةُ في حاجات زائفة)، تعيدنا من جديد إلى الحاجة الزائفة مرّةً أخرى،

وهكـذا يـتم الـتطور بعـيدًا عـن مبدأ (الضرورة). كل ما يهم هو أن يحـافظ الاقتصـاد عـلى المـبدأ الـذي يشتغل به، وهو (ضرورة التطور الاقتصـادي اللانهـائي)، بعـيدًا عـن الحاجـات الجوهرية. حيث (النمو الاقتصـادي هـو كـل شـيء)، وحيث لا يَستَهْدِفُ الاقتصادُ شيئًا سوى نفسـه. إن (السـلعة) تظهـر في مجـتمع ما بعد الحداثة بوصفها (قوة) تأتي لكي تحتل فعليًّا حياتنا الاجتماعيّة.

ويـربط "جـي ديـبور" بـين الاسـتعراض والسلعة، بل يرى أن المجـتمع الاستعراضـي- حيـث العلاقة بين الأشخاص علاقة تتوسط فيها الصـور- مجـتمع يـتحقق فـيه بقوة مبدأ صنميّة السلعة، بل يبلغ فيه هذا المـبدأ تحققـه المطلـق. ويعـني "ديـبور" بصنميّة السلعة: "السيطرة على المجتمع بأشياء تفوق الحواسّ، وهي محسوسة كذلك"[17].

وكذلـك يـربط "كولـن كامـبل" بـين اللذة والاستهلاك، إذ تسـتثير منـتجات الاسـتهلاك الـيومي في العقـل الاسـتهلاكي لما بعد الحداثـة مـا يسـمّى بمـتعة الوهم الذاتي. وهي لَذّة لا يشبعها الاستهلاك بأيّـة حـال، إذ تظـل المـتعة وهميّة، ليظل الإنسان حبيس هذه اللذة التي يخلقهـا الوهـم في الواقـع. ويضـحى سلوك المستهلك المحرّك للتحولات الاجتماعية-الاقتصادية.[18]

ولم تـتوقف هيمـنة الطـابع الاسـتهلاكي لمجتمع ما بعد الحداثة عـند تصـوره الخـاص لطبـيعة الاحتياجات ووقوعه في أَسْر السلعة، بل لقـد دخلـت (المعـرفةُ) نَفْسُـها حيزَ السلعة والإنتاج؛ إذ صارت (القوة الرئيسـية للإنـتاج) في هـذا العصـر (عصـر ما بعد الصناعة). وفي هذا العصـر تكـف المعـرفة عـن أن تكـون (غاية) في حد ذاتها، وإنما تفقد قيمـتها (الاسـتعمالية) لصـالح قيمـتها (التبادلية) بوصفها (سلعة) لا غنى

عـنها للقـوّة الإنتاجـيّة، ومن ثم تمثل رهانًا رئيسيًّا في المنافسة العالمية على (السـلطة).(19) إن إنـتاج المعلومـات وحفظهـا وتخزيـنها واستدعاءها، وإعـادة اسـتخدامها ونقـلها وبـثها- هي سلعة هذا العصر وقوة إنتاجه. ومن يملك هذه القوة هو من يملك السلطة والهيمنة.

9- الاهتمام بثقافة الهامش والأطراف:

ولـدت الحداثـة الأوربـية وعاشـت وهـي ترسّخ لهيمنة الثقافة الغربـية بوصـفها مركـزًا لغيرهـا من الثقافات، وبوصفها الأصل والطبعة الكاملـة والناضـجة مـن الـتطور الثقافي، وصار النص الغربي الحداثي هو المركـز ومـا عـداه هـو الهـامش والطـرف، ولكن ما بعد الحداثة التي تحـررت مـن هيمـنة المركـز أخذت تلتفت إلى ثقافة الأطراف والهامش، إلى الشـعوب الأخـرى خـلاف العـالم المتقدم، خلاف (الغرب). وسعت عـلى نحـوٍ مـا إلى فـتح الحوار مع الثقافات الأخرى وإذابة الاختلاف، وتجـاوز الحـدود بـين الـثقافات، والنظر إليها على أنها حواجز مصطنعة. ولكـن عـندما تـتطلع ما بعد الحداثة إلى تذويب الاختلافات تحت مزاعم الـتعدد فإنهـا تؤكـد هـذه الاخـتلافات نفسها وترسّخها، لأنها حينئذٍ تـتجاهل الاخـتلافات لصـالح نمـوذج واحـد فقط هو النموذج الغربي الـذي سـيظل هـو عمـق الـنموذج المعمم للاختلاف والتعدد. ودون اقـتراح نمـاذج إيجابـيّة للعـبور والـتفاعل بين الثقافات، والاختلافات، ودون احـترامٍ لخصوصـية الـثقافات ورصـد تفاعلها مع المؤثرات العالمية سـتظل الاخـتلافات قائمـة، وسيظل العالم المتقدم الغربي على ما هو عليه مـن هيمـنة، وسـيظل العالم المتخلف (الهامش) مُهَيْمَنًا عليه عبر النموذج الذي يقرره العالم المتقدم ويفرضه.

إن "ليوتار" في شرحه لما بعد الحداثة يفرّق بين "الثقافات التقليدية" حيث العالم المتخلف و"الثقافات العلمية" حيث العالم المتقدم تكنولوجيًا واقتصاديًا. وتعمل الثقافة التقليدية على توطيد الروابط الاجتماعيّة بمسروداتها الغيبيّة، بينما تعتمد الثقافة العلمية على (البراهين). والجامع بين كلتا الثقافتين هو أن كُلاً منهما تستخدم بيانات محكمة تتماثل وقواعد اللعبة التي يجتمع حولها المشاركون فيها، إلا أن قواعد اللعبة في كُلٍّ منهما مختلفة، ومن ثم (فالثقافتان لا تتكافآن)، ومن ثم يستحيل إقامة أي تبادل معرفي أو حوار ثقافي بينهما. إن الحوار ينقطع لاختلاف قواعد اللعبة.

وعلى هذا النحو تبقى (التعددية المطلقة) التي تنادي بها ما بعد الحداثة مجرد (عجز عن فهم الآخر والتواصل معه)، عجز يتخفّى تحت دعاوى التنزّه عن التدخل في شئون الآخرين.

سادسًا: الفن في ما بعد الحداثة:

على نحو ما نجد اختلافًا في تحديد مبادئ ما بعد الحداثة نفس المسألة نجدها في تحديد معالم الفن بعد الحداثي، إذ يتداخل معنا كثيرًا ما هو حداثي أو حداثي متأخّر أو طليعي، ولكن هذه العناصر في اجتماعها أو اجتماع بعضها تعطي تصورًا ما عن الفن في هذه الحقبة بعد الحداثية ومنها:

1- الاحتفاء بمبدأ اللّذّة:

إذا تحدثنا عن أعمال "ما بعد الحداثة" الفنية فيجب أن لا نخجل من إعلان "مبدأ اللّذّة" الذي تحتفي به الأعمال بعد الحداثية. وهو ليس مثلبًا عندها، أو فيه ما يدعو للخجل والدونيّة كما صورته

"الحداثة"، تلك التي تنظر إليها ما بعد الحداثة على أنها قد جفّفت منابع اللّذة والمتعة، على نحو ما شككت "الحداثة" خاصة ذات المسحة الأيديولوجية اليساريّة في أن تسير "اللّذة" في ركاب الأيديولوجيا، فهما لا يجتمعان، ونادت كما نادى "فلوبير" بأن تُبتَر الأجزاء والعناصر التي تشيعّ بالبهجة وتبعث على اللّذة.[20]

إن ما بعد الحداثة لا تخجل من الجمع بين أشد الروايات حبكةً وأتقنها بناءً- طبقًا لنظرة الحداثيين- وغيرها من القصص البوليسيّة، والروايات العاطفيّة المسرفة في عاطفيتها. واحتفت أيضًا بما كان يعد ساذجًا وسطحيًا وربما تافهًا.

يقول "روبرت ب.راي": إذا كانت الحداثة قد قمعت المظاهر الثقافيّة التي تدغدغ المشاعر وتؤدي إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسيّة- فقد وجدت فيها ما بعد الحداثة ضالتها المنشودة ومتعتها المفقودة، ووجدتها وسيلةً للتمّرد على قيود النخبة الحداثيّة، ومنبعَ لذاذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافيّة.[21]

ويذكر لنا "أمبرتو إيكو"[22] كيف يثني "ليزي فيدلر" عام 1980 على "آخر الهنود الحمر" وهي قصص مغامرات حَطّ النقاد من شأنها، ولكنها كانت قادرة على خلق الأساطير وأسْر الخيال لدى أكثر من جيل. وكذا يتساءل ما إذا كان هناك شيء مثل "كوخ العم توم" سيظهر مَرّةً أخرى، وكان هذا كتابًا يمكن قراءته بنفس الحماس واللهفة في المطبخ أو في غرفة المعيشة أو في حجرة الأطفال. وكذا يدرج "فيدلر" "شكسبير" ضمن مَنْ كانت لهم خبرة كبيرة بالتسلية، جنبًا إلى جنب مع رواية "ذهب مع الريح". إن "فيدلر" على هذا النحو يخترق الحواجز القائمة بين الفن والإمتاع، ويشعر أن الوصول إلى جمهورٍ عريض وأسْر أحلامه قد يعني (الإبداع).

2- المعارضة أو المقابسة:

إن المعارضة أو المقابسة(*) ممارسة بعد حداثيّة تجيء نتيجة لاختفاء الموضوع الفرد، لاختفاء الأسلوب الفردي المتميز، حيث يتعذّر الابتكار الأسلوبي، ولم يبقَ لنا سوى محاكاة أساليب ميّتة، حيث التعبير عن الفشل الحتمي للفن وللجماليات، حيث فشل الجديد والوقوع في سجن الماضي.

ويُفرِّق "جيمسون" بين المعارضة أو المقابسة والباروديا (أو المحاكاة الساخرة) parody[23] حيث الأخيرة- الباروديا- محاكاة ساخرة للأصل؛ تسخر من خصوصية أسلوب ما، ومن إفراطه وشذوذه مقارنةً بالطريقة التي عادةً ما يوجد بها لدى الناس. وهذا يتطلب- بالطبع- وجود (قاعدةٍ ما) يمكن السخرية من خلالها عند المقارنة بها. إن مجتمع ما بعد الحداثة يعاني حالةً من التشظي الكبير، بعد أن انفرط عقد الجماعات وفقدت سماتها الجامعة، وأصبح كل فرد جزيرةً خاصةً، وبدت الانقسامات أعمق وأكثر عموميّة. وبهذا تلاشت إمكانيّة وجود تلك (القاعدة) التي يمكن من خلالها السخرية من الأساليب الخاصّة واللغات المميزة. ولن يكون لدينا على هذا النحو سوى تنويعات واختلافات أسلوبية. وهنا تظهر المقابسة لتكون محاكاة ميّتة تفتقد أي نوع من الدوافع التهكميّة أو البواعث النقدية أو روح

(*) المعارضة أو المقابسة (من الاقتباس) pastiche: هي تكون العمل الفني من عناصر أو نُتَف مستعارة من أعمال أخرى لمؤلفين عديدين، أومن محاكيات لأسلوب مؤلف معين وتقنياته. وتعني الكلمة في معناها القاموسي أيضًا مزيجًا مختلطًا من عناصر متنافرة. ويمكن استخدام المصطلح بمعنى مهين للإشارة إلى نقص الأصالة وهو هنا سمة مميزة لما بعد الحداثة تشير إلى حرية الاقتباس من أي عمل سابق، دون أن يبدو أنها واعية بأية دوافع أخرى للاقتباس.

(راجع: أحمد حسّان في هامشه القيم ص19 من ترجمته لكتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة).

الدعابة. إنها تمثال ذو حدقات عمياء. وقد تمارس المعارضة أو المقابسة السخرية، ولكنها سخرية في إطارٍ محايد بارد، مجرد ارتداء لأقنعة وأصوات تنتمي لأساليب محفوظة في متحف وهمي.

3- النسخ والتكرار:

استبدل الفن في ما بعد الحداثة هالة "التفرّد" و"الأصالة" و"نقاء الأساليب الفنية"- وهي كلها سمات حداثية- استبدل بذلك صنعةَ "الفن العابرة"، و"التكرار اللانهائي والاستنساخ الآلي". كان الفنان التشكيلي "آندي وارهول"- المولودفي 1930م، والذي عمل لفترة طويلة فنانًا للرسوم التجارية- يعيد طباعة صور فوتوغرافية مطبوعة بالصحف في لوحاته وكان يعهد إلى مساعديه للقيام بذلك، فالصور يُعاد استعمالها في اللوحة لا بوصفها تحقق نتائج شكلية، بل مجرد نسخ وإعادة نسخ.

وكذا تعرض الفنانة التشكيليّة "شيري ليفن" في الثمانينيات صورًا فوتوغرافيّة لصورٍ فوتوغرافية معروضة لمصوّرين معروفين[24]. وتقول هي نفسها أن المضمون في أعمالها الذي هو موضوع العمل- هو الاستياء الذي يخالجك لإحساسك بأنك شاهدت ما تراه من قبل، وهذا الاستياء الذي تشعر به أمام شيء ليس أصيلاً تماماً.

إن التفرّد يستحيل في ما بعد الحداثة إلى آلية وتكرار، والاقتباس يستحيل إلى ترقيع تؤمن معه ما بعد الحداثة بموت الفن أو نهايته. فالفن- كما يقول "راجكمان"- لن يستطيع بعد اليوم أن يقدم نفسه كإشعار مسبق أو أمل في حضارة أفضل، ولكن يمكن له أن يُبيِّن أن التيقّن من هذا الأمل- على الأقل في الفن- لم يعد ممكنًا.[25]

لقــد تغيرت المفاهيم الخاصّة بالعمل الفني وهويته ومقوماته وطبيعته وكــذا وظـيفة الفنان ودوره والنظرة له. يقول "آندي وارهول" عن النسخ والتكرار أنه إذا كان بيكاسو قد أنتج أربعة آلاف لوحة طوال حياته، فبإمكانه إنتاج نفس العدد في يومٍ واحد!

وتسـهم الـثورة التكنولوجـية بسـهمٍ وافر في الاتجاه نحو النسخ والـتكرار، بالإمكــان إنـتاج مــا لا يُحْصَـى من النسخ الأخرى المطابقة للأصــل ممــا يسـهم بشـكل أكبر في القضاء على المكانة المستقلة للإبداع الـتاريخي، إذ يفقــده هالــته الرمزية التي كانت تحوطه وتعزله عن الوجود. بــل أكــثر مــن ذلــك، وَلّـدَت الـثورة التكنولوجية (فنونًا) أصبحت (إمكانــية نســخها) جــزءًا مــن طبيعــتها الأصــليّة كالصورة الضوئية والســينما، حيــث لا يَعْـرف الفــن حينئذٍ ما يُسَمّى بالأصل أو النسخة الأصــلية كمــا كــان الحال مع رسّامي عصر النهضة أو فناني الحداثة مثل "بيكاسو" وغيره.

4- *إزالة الحدود بين الثقافة الرفيعة وثقافة الجماهير:*

عملــت مــا بعــد الحداثــة على إزالة الحدود بين الثقافة الرفيعة وثقافــة الجمــاهير، وهــو مــا عملــت الحداثــة على إرسائه على الدوام والحفــاظ علــية تأكـيدًا عــلى خصوصـيتها، وحفاظًا على ما أقامته من صَـرْح لمفهــوم الــتجربة الأصــلية والمتفرّدة، بعيدًا عن الاختلاط بما هو هابط من فنون العامة.

لقد قلبت ما بعد الحداثة الفوارق الهرميّة بين الثقافة "العليا" والثقافة "الدنــيا"، ووضــعت نهايةً للفصل الحاسم بين "الراقي" و"الشعبي"، بين فنون "الصــفوة" وفــنون "العامّة"، بين "الفني" و"التجاري"، بين "جماليات الفن" و"الطابع السلعي".

في ما بعد الحداثة لم يعد الفنان "يقتبس" موادًا أو كسرًا أو وحدات موضوعية من ثقافة الجماهير أو الثقافة الشعبية ليطعّم بها عمله كما كان الأمر مع رواد الحداثة، بل أصبح (يمتص) هذه المواد أو هذه الموضوعات في عمله إلى الحد الذي لم تعد فيه المقولات النقدية والتقييمية- والتي تأسست بدقة وحرص على التمييز بين ثقافة الحداثة والثقافة الجماهيرية- لم تعد قادرة على أداء وظيفتها.[26]

إننا نجد في ما بعد الحداثة أعمالاً فنية مستمدة من المخلفات التي تَخلّص منها الناس ولم يروا لها نفعًا، ومن خلال إعادة تدوير هذه المخلفات التي هي مادة بائدة بحسب استعمال الناس في حياتهم اليوميّة- يصنعون منها أعمالاً فنية تستوي لديهم مع أجَلّ الأعمال الفنية المعروفة في حقبةٍ فنية أخرى، فتوضع كومة من الأشياء القديمة؛ ملابس، أحذية، فرشاة أسنان، حبل غسيل في جانبٍ ما من قاعة عَرْض، وتُقدَّم على أنها عمل فني. وكذا يعاد إنتاج أنبوبة كريم أو ألوان في شكل بشري.. ولعل إرهاصًا بمثل ذلك يعود إلى الفرنسي "مارسيل دوشامب" (1887- 1968) الذي وضع سنة 1913 إطار دراجة مقلوبة على كرسي مستدير صانعًا بذلك "تمثالاً جاهزًا"readymade، وهو التعبير الذي أطلقه "دوشامب" على (شيء عادي يحمل توقيع الفنان، ويحمل عنوانًا ويُعْرَض على أنه فن art).[27]

وتستوي في إعادة الإنتاج هذه الأعمال الخالدة مع السلع الاستهلاكيَة الرائجة، فقد مَسَخ "دوشامب" "الموناليزا" وقَدّمها حليقة الرأس.

لقد فتنت ما بعد الحداثة بالسوقي والرخيص، بالإعلانات ومسلسلات التليفزيون، بالروايات الغرامية وقصص الرعب والروايات البوليسية. وهي عندما تحتفي بالفن الهابط، فليس من باب

أن السيء يتضمن الجيد، بل يزعم أن السيء هو نفسه جيد، أو بالأحرى أن هذين المصطلحين نفسيهما- السيء والجيد- قد عفا عليهما الزمن، بفعل نظام اجتماعي جديد، يجب ألا نثبته أو نشجبه، بل فقط (نقبله). ففي ما بعد الحداثة ليس ثمة مرجع نستمد منه المعايير التي تكون على أساسها أفعال الإثبات أو الشجب ممكنة، وعلينا أن نواجه ما هو معاصر على ما هو عليه، بكل راهنيته الجوفاء. (إن القيمة أصبحت مجرد ما هو كائن) كما يقول "تيري إيجلتون".

5- *سلَعيَّة الفن:*

ترى ما بعد الحداثة أن العمل الفني في مرحلة الحداثة العليا على وجه الخصوص يوجد في قلب تناقضٍ شديد مع وضعه المادي، تناقض بين طبيعة اصطفائية تنحو صوب السمو والتفرد والابتكار غير القابل للتكرار، وبين محاولاتٍ لإضفاء الطابع السلعي علية مِنْ قِبَل الثقافة المعممة التي تقوم على الطابع السلعي، والتي تحاول أن تنحطّ به إلى مجرد (شيء قابل للتداول).

ومن أجل صد محاولة الاختزال إلى وضع السلعة يضع العمل الحداثي المرجع أو العالم التاريخي الواقعي الذي يوازيه بين أقواس، ويأخذ في تكثيف أنسجته وتشويش أشكاله ليجهض (قابلية الاستهلاك الفوريّة)، ويصبح شيئًا هو غاية نفسه نحوِ غامضٍ، ويستغرق في تأمل ذاتي لوجوده الخاص، متحصّنًا بذلك إزاء كل تعاملٍ (ملوث) مع ما هو واقعي.

لكن المفارقة الشديدة التي تراها ما بعد الحداثة في هذا الوضع، هو أن العمل الحداثي بقيامه بهذا يهرب من أحد أشكال التحول إلى (سلعة)

ليسقط فريسةً لشكلٍ آخر للسلعة. إنه يتجنب ذلّ أن يصبح شيئًا قابلاً للتبادل الفوري، لكنه بسلوكه هذا يعيد إنتاج جانبًا آخر من السلعة هو صنميتها.

إن العمل الفني الحداثي، المستقل ذاتيًا، المتفرّد في هائه، المنعزل، هو أيضًا سلعة، ولكن بوصفها (صنمًا). هو السلعةُ بوصفها (صنمًا) عندما تقاوم السلعة بوصفها (تبادلاً).

ولكن العمل الفني في ما بعد الحداثة- في مواجهة هذا المأزق- يستسلم تمامًا لطابع السلعيّة، حاسمًا النزاع لصالح أحد جانبيه وهو جانب السلعة، ليصبح العمل الفني جماليًا هو ما هو عليه اقتصاديًا .

إن ثقافة ما بعد الحداثة تذيب حدودها الخاصّة وتصبح متشابكة في الامتداد مع نفس الحياة العادية المصطبغة بالطابع السلعي، والتي لا تعترف تبدلاتها وتحولاتها الدائمة بأية حدود شكلية لا يجري انتهاكها باستمرار.

ويقيّم "تيري إيجلتون" ما فعلته ما بعد الحداثة من إدخال الفن إلى حيز الأشكال السائدة للإنتاج السلعي، وتحرير استقلالية الفن، وهدم طابعة المؤسسي- أنه كان في حقيقة الأمر صورة كاريكاتورية بشعة للحلم الطبيعي بتكامل الفن والمجتمع. إن ما بعد الحداثة تحاكي التحلل الشكلي للفن والحياة الاجتماعية، وهو ما حاولته الطليعية، ولكنها تفرّغها- بلا رحمة- من مضمونها السياسي .

إن جماليات ما بعد الحداثة تقدم صورةً للطابع السلعي للثقافة التي تتشكل حسب احتياجات المستهلك، حيث يصبح الفن سلعةً، وتغدو السلعة نفسها فنًا.

لقد أخذ فن ما بعد الحداثة موضوعاته ومادته مما يشغل الرأي العام والجماهير الصغيرة، فكان سندوتش الهامبورجر وزجاجات الكوكاكولا

وأغلفة المعلّبات وملصقات السينما مادةً للفن وموضوعًا أيضًا. ووجدنا على سبيل المثال "آنـدي وارهول" يقدم مجموعة كبيرة من الرسوم في شكل بورتـريهات لـنجمة الإغـراء "مـارلين مونرو" تتميز بالسخونة والتوهج الشديدين، مما يقدمها كملكة للإغراء في السينما، مستخدمًا الألوان الساخنة والمتضاربة كالأحمر والأصفر والأزرق والأسود، مركّزًا بكل بساطة ودون أي عمـق على ملامحها المغرية كأنثى مثيرة ونجمة للإغراء. هكذا يقدمها، حيث الأشياء كلها تقدم نفسها في ما بعد الحداثة باعتبارها هي، أو هي كذلك دون افتراض لِبُعْدٍ آخر خفيٍّ لا تعرف به، فما يوجد فقط هو سطح محايد عارٍ عن الأعماق.

ولا يأخذ الفن في ما بعد الحداثة من السلعة طابعها الذي تلبي فيه احتياجات المستهلك فقط، بل طابعها اللحظي العابر أيضـًا، على نحو ما أطلق الفنان الأمريكي "هانز هاكل" بالونات ملونة في سماء باريس في 23 يوليو 1968 لمدة أربع ساعات في عملٍ فَنيٍّ ما بعد حداثي يسميّه "قوس قزح". إن الفن مجرد ممارسة مؤقتة.(28)

* العمارة في فن ما بعد الحداثة:

بـدأ السـجال حـول مـا بعد الحداثة شديدًا من خلال النقاش حـول العمـارة، وذلـك اسـتجابةً لحساسية جديدة بدأت في الستينيات وتشـكلت بوضـوح في السـبعينيات وإذا كان المسرح أو الفن التشكيلي مـن نحـتٍ إلى تصـويرٍ أو الشـعر أو الـرواية- كان مادةً للنقاش حول اتجـاه أدبيٍّ مـا أو نظـرية نقديـة بعينها، فإن النقاش حول ما بعد الحداثة تجلى بشدة في مجال العمارة.

لقـد انـتقدَ الوعـي الجديد لما بعد الحداثة عمارة الحداثة، ورأى في ضـخامة مبانـيها نوعًـا مـن الإفلاس، وكذا رأى في استجابتها لذوق

الصفوة من المعماريين نوعًا من الاستبداد يمارس على العامة أصحاب البناء وساكنيه. وأيضًا رأى في أشكالها الهندسيّة الزجاجيّة العالية انفصالاً جائرًا تعسّفيًا عما حولها من البيئة المحيطة بها. ولكن ما بعد الحداثة تتنازل عن ادّعاء الاختلاف والابتكار والسمو الذي تدعيه الحداثة فتُدْرِج أبنيتها داخل نسيج الفضاء الموجود حولها محتفظة بإشارات وتلميحات وأصداء تربطها بهذا الفضاء. إنها تسعى لتحتضن ذوق العامة ونمط حياتهم ومتعتهم اللحظية.

ويرى "تشارلز جنكس"[29] أن عمارة ما بعد الحداثة لا تحاول التخلي عن مذهب الصفوة، ولكنها تتوسع في لغة العمارة في شتى الاتجاهات، فتتوسع نحو التراث التقليدي، ونحو التراث الشعبي، ونحو ما هو عامي أشبه باللهجة، سعيًا إلى أن تكون مزيجًا بين ذوق الصفوة وذوق رجل الشارع، إنها تُوَسِّعُ من لغتها لتخاطب جمهورًا أعرض.

خاتمة:

هـــل مـــا بعد الحداثة على النحو السابق بعيدة عنّا، هل مفاهيم مثل الحقيقي والزائف وتحلل مفهوم الحقيقة أمور تخص الآخر فقط، ونحن لدينا قيمنا ومعتقداتـــنا ومفاهيمنا ..إلخ، ولسنا بحاجة لمناقشة مثل هذه الأمور. ويقال أنه إذا كانت ما بعد الحداثة وضع يعيشه الإنسان الغربي، فما بالنا نحن بها. وننسى أن ما يقرره الغرب- هذا الذي يطالنا في النهاية- هو بعض عن تصوراته عن نفسه وعن العالم وعن وضعه بغيره بل وعن اللغة وعن الحقيقة. بما يجعله يُقْصي غـــيره مـــن غير أبناء الغرب، ولا يعترف بحقوقهم، وإن اعترف لا يعمل على تطبيق ما اعترف به، لأنه في النهاية ثمة مصالح واعتقادات أخرى قارة في العمق تُحَـــرّك الأمور. الوضع بالغ التعقيد حتى نلجه في مثل هذه السطور، ولكنني سأسوق واقعةً ما بعد حداثية! فقط على سبيل التمثيل.

كتـــب "بودريار" في جريدة "الجارديان" إبان حَرْب الخليج- إنطلاقًا من مفاهيم ما بعد حداثية في الأساس- أن حرب الخليج لن تقع أبدًا، وما نراه على شاشات التليفزيون مجرد شيء ملفق أفرزه زيف وسائل الإعلام، وما نراه ومـــا نســـمعه مجرد ألعاب لغة وسيناريوهات للحرب التي لن تقع. لقد فعلت سياســـة الـــردع فعـــلها في السنوات الأربعين الماضية بحيث أصبحت الحرب مســـتحيلة. إن الحرب أصبحت جزئًا من ظاهرة خَطَابية نعيشها، يُتَبادَل فيها نـــوع مـــن التهديدات الاستفزازية، تكفل طبيعتها اللفظية "المفرطة" أن تمنع وقوع حدث من هذا النوع.

إن الحـــرب الآن (مجرد تمثيلية) أو (حرب وهمية) يتوقف نجاحها على مدى القدرة على إدارة وتكييف ما يُدْعى بـــ(الرأي العام).

وبعـــد حرب الخليج كتب "بوديار": حرب الخليج لم تقع. لقد دخلنا إلى مرحلة فقدنا فيها إمكانية التمييز بين (الواقع) و(نظائره المتخيّلة) والحملة في

مجمـلها امتـياز إعلامي، محض سيناريو لا يمكن معه رسم الخط الفاصل بين "الحقيقي" و"التخيلي"، بين "الواقعي" و"ما فوق الواقعي".

لقد فقدنا حسّ التمييز بين حرب "الكلمات"؛ "الوهم" الذي أفرزته- افتراضـًا- وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا لشيء حقيقي، وبين "الشيء الحقيقي" ذاتـه الـذي لن يحدث إلا في مخيلة تفرجي التليفزيون المبهورين الذين قُصِفوا بكـل أنواع الدعاية وصور الحرب التي غطت شاشاتهم، والتي هي مجرد صور والعاب فيديو. يستوي في هذا الشخص العادي مع شخصيات السلطة (بوش، مـيجور، اسـتراتيجيو البنـتاجون..) يستوون في حيرتهم إزاء ما يجري، فهم يتزودون بالكثير من الحقائق المفصليّة عما يجري على أرض المعركة (من خلال نفس القنوات التليفزيونية) التي تُخْضع بالطبع كل ما يصل شاشاتها لرقابة أمنية ولتنقية ميدانية مباشرة، وهو ما سيؤثر على قراراتهم وانطباعاتهم، وعلى "الرأي العام"، بل وعلى سلوك وأداء استراتيجية الحرب في "العالم الحقيقي".

إن "الحقـيقة" و"الواقـع"- عـلى هذا النحو- ليسا متمايزين على الإطـلاق عــن تلك الأنواع التي تمثل حضورًا ملفتًا في المسيرة الراهنة للفكر والمعتقدات. ومن ثم نحن لسنا أمام قضية "الحقيقة" في مقابل "الزيف" بل أمام اختلاف جذري في الرأي لا يمكن حَلّه بالرجوع إلى الحقائق التي تم من خلالها معـرفة القضية، وهذا لأن هذه الحقائق توجد فقط على شكل صور إعلامية متخيلة، وهي عُرْضة لتنوع واسع من التأويلات.

ومـن هنا تأخذ حرب الخليج وضعها بوصفها (حدثًا ما بعد حداثيًا) تمرينًا في البلاغة وألعاب اللغة، حدثًا فوق واقعي بإطلاق، فنتازيا أفرزها وسائل الإعلام.

ولكـن إذا كانت حرب الخليج لم تقع، فإن ضَرْب أفغانستان لم يقع، وتقتيل الفلسطينيين لم يقع، وهل يمكننا أن نقول أيضًا أن أحداث (11 سبتمبر

لم تقع)، وأن أحدًا من الأمريكيين لم يُصب بشيء، لأننا لا نملك من سُبُلٍ لمعرفة الحقـيقة، خاصـةً وأن كل شيء يتم بثه إلينا عبر أجهزة الإعلام، خاصةً وأن المشهد الذي رآه العالم كله لا يختلف في شيء عن السيناريوهات التخييلية التي تُصَدِّرها أمريكا للعالم كله عبر أفلامها ورعبها التليفزيوني.

هـل يمكننا أن نقول أن أحداث (11 سبتمبر) كانت مجرد سيناريو وألعـاب وحـيل تليفزيونية. وكيف يمكننا على هذا النحو تقييم الأفكار التي تشكك في قيمة (الحقيقة)، وإمكانية (رصد المسافة بين الحقيقي والتخيلي)، بين (الواقعـي والـزائف). كـيف نُفَـرِّق بين ما هو (مراوغة كلامية) و(ألعاب تليفزيونية) وما هو (حرب إبادة ومصير أفراد وشعوب)!

هـل يمكنـنا أن نستسـلم لوَضْعٍ مطالبين فيه بنسيان أي فارقٍ بين "الحقيقي" و"الزائف" ونُرَوّض للعيش في عالم ما بعد حداثي تتفشى فيه ألعاب اللغـة، والدوال التي تفتقد مدلولاتها، والبنية التي (تفتقد المركز) مستسلمين لعالم ما بعد حداثي بلا حدود معرفية أو دلالية! اللغة فيه ليست وسيلة لانتقال المعـرفة وتبادلها، وإنما وسيلة (لممارسة الحيل) وتحقيق النَقلات والمكاسب في نزاعٍ بين متحاربين. إن علينا أن نعيد إنتاج المعرفة قبل أن يعيد الآخر إنتاجنا غذاءً لماشيته.

الحواشي

(1) جان–فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة. ترجمة: أحمد حسّان. دار شرقيات. الطبعة الأولى – 1994. ص108.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge.Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Forword by Fredric Jameson. (Theory and History of Literature, Volume 10), university of Minnesata press, Minneapolis, 1984. p: 79.

(2) السابق: نفسه ص109.

Ibid, p: 81.

(3) إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ"ما بعد الحداثة" ترجمة: صبحي حديدي. مجلة الكرمل. العدد ص15.

(4) راجع: فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ص 23 ، 27.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: XXiii, p:3.

(5) راجـــع فريدريك جيمسون: التحول الثقافي: كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983–1998). ترجمة: محمد الجندي. مراجعة أ.د.فاطمة موسى. ص24.

(6) إيهاب حسن: نحو مفهوم لـ"ما بعد الحداثة". ص13.

(7) راجع: إيهاب حسن: السابق.ص16.

(8) د.جابر عصفور: آفاق العصر.الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1997م. ص19 ، 20.

(9) راجـــع: جياني فاتيمو: نهاية الحداثة. ترجمة: د.فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة– دمشق– 1998م. ص9.

(10) راجع في ذلك: جان–فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ترجمة :أحمد حسّان. ص 32، 33.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: 9-10.

(11) راجع: د.منى طلبة: قراءة لمفهوم الحكاية عند "ليوتار" و"ريكور" كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة. مجلة قضايا فكرية. العدد 19 ، 20 أكتوبر 1999م. ص446.

(12) راجع: فريدريك جيمسون: التحول الثقافي. ص27 ، 28.

(13) راجـــع: المقدمة التي كتبتها ميرفت دياب لترجمتها لمقال مادان ساروب: "تجارة المعرفة وسؤال التاريخ". مجلة إبداع – العدد 11 – نوفمبر 1992. ص62.

(14) راجع: د.منى طلبة: قراءة لمفهوم الحكاية عند ليوتار وريكو كمنظورين متقابلين لما بعد الحداثة.ص437.

(15) د.جابر عصفور: آفاق العصر.ص17.

(16) أنظـــر مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. ترجمة: أحمد حَسّان. دار شرقيات للنشر والتوزيع.ط1– 1994م. ص9 : 15 وهو القسم المعنون به "الانفصال المكتمل" وعنه سائر عرضنا.

Guy Debord: Society of The Spectacle. Black & Red, Detroit. 1977. -34.

(17) جي ديبور: مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. ص19.

Ibid, paragraph: 36.

(18) راجع: نيقولا ارين: هل نحن ما بعد حداثيين. ترجمة: مجدي عبد الحافظ. مجلة قضايا فكرية– العدد 19 –20 أكتوبر 1999. ص500.

(19) راجع: جان–فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي. ص28.

Jean-Francois Lyotard: the postmodern condition; A Report on Knowledge. P: 5.

(20) روبـــرت ب.راي: ما بعد الحداثيّة. ضمن كتاب موسوعة الأدب والنقد. ترجمة د.عبد الحميد شيحة. ص294

(21) السابق: نفسه. ص296.

(22) راجـــع: أمـــبرتو إيكو: ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع. ضمن كتاب: الحداثة وما بعدها. ص358 ، 359.

(23) راجـــع: تيري إيجلتون: الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة. ضمن كتاب مدخل إلى ما بعد الحداثة. ص19 : 35، فريدريك جيمسون: التحول الثقافي.ص25 ، 26.

(24) أنظر: أحمد مرسي: الانتحاليّة والمحاكاتية في الفن. إبداع. العدد 11نوفمبر 1992. ص 102.

(25) السابق: نفسه. ص101.

(26) فـــريدريك جيمسون: سياسات النظرية: المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة. ترجمة: فخري صالح. مجلة الكرمل.ص48.

(27) روبرت ب.راي: ما بعد الحداثية. ص280.

(28) راجع: د. صلاح قنصوه: سيولة العولمة، واستسلام ما بعد الحداثة في الفنون التشكيلية. ضمن كتاب ملتقى تشكيلي. مجموعة مؤلفين. سلسلة آفاق الفن التشكيلي. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط1 يوليو 2001م. ص67.

(29) راجع: مارجريت روز: ما بعد الحداثة (تحليل نقدي). ترجمة: أحمد الشامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1 1994م. ص107: 138.

مراجع

(1) الوضع ما بعد الحداثي؛ تقرير عن المعرفة. جان-فرانسوا ليوتار. ترجمة: أحمد حسان. دار شرقيات للنشر والتوزيع- ط1- 1994م.

(2) نهاية الحداثة؛ الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة(1987م). جياني فاتيمو. ترجمة: فاطمة الجيوشي. منشورات وزارة الثقافة- دمشق-1998.

(3) مدخل إلى ما بعد الحداثة. اختيار وترجمة: أحمد حسان. سلسلة كتابات نقدية- الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(4) التحول الثقافي؛ كتابات مختارة في ما بعد الحداثة(1983م-1998م): فريدريك جيمسون. ترجمة: محمد الجندي. مراجعة: د.فاطمة موسى. تصدير: د.السيد يسين. وحدة الإصدارات- أكاديمية الفنون- مصر.

(5) ما بعد الحداثة؛ تحليل نقدي: مارجريت روز. ترجمة: أحمد الشامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1- 1994.

(6) مجتمع الفرجة: الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض. جي ديبور. ترجمة: أحمد حسان. دار شرقيات للنشر والتوزيع-ط1- 1994.

(7) أوهام مابعد الحداثة. تيري إيجلتون. ترجمة: د.منى سلام. مراجعة: د.سمير سرحان. وحدة الإصدارات- أكاديمية الفنون- مصر.

(8) نهاية اليوتوبيا؛ السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة. راسل جاكوبي. ترجمة: فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة- الكويت- العدد (269)- 2001م.

(9) راية التمرد؛ الأممية المواقفية في العصر ما بعد الحداثي. سادي بلانت. ترجمة: أحمد حسان. المجلس الأعلى للثقافة- مصر- 1999م.

(10) الحداثة وما بعدها: إعداد وتقديم: بيتر بروكر. ترجمة: د.عبد الوهاب علوب. مراجعة: د.جابر عصفور. منشورات المجمع الثقافي- أبو ظبي- الإمارات- ط1- 1995م.

(11) خطاب ما بعد الحداثة: محمد حافظ دياب. مجلة نزوى- مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان- العدد(21)- يناير2000م.

(12) نظرية لا نقدية : ما بعد الحداثة، المثقفون، حرب الخليج. كريستوفر نوريس. ترجمة: د.عابد إسماعيل. دار الكنوز الأدبية. لبنان- ط1- 1999م.

(13) مجلة قضايا فكرية. العدد 19/ 20- أكتوبر1999م. محور: الفكر العربي بين العولمة والحداثة وما بعد الحداثة. قضايا فكرية للنشر والتوزيع. مصر.

الباحث

- محمود أحمد العشيري.
- 1970/11/7.
- مدرس مساعد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم بالفيوم– جامعة القاهرة.
- أنجز بحثه للماجستير بعنوان "شعرية البناء في سقط الزند".
- يعد بحثه للدكتوراه حول البناء السردي في القصيدة الجاهلية.
- نشر عددًا من البحوث والدراسات والمقالات في الشعر والقصة بمجلات: القاهرة– إبداع– القصة– البيان– جذور التراث– الحياة اللندنية– الكرمة.
- شارك ضمن فريق عمل في تحرير معجم: "الصواب اللغوي" بإشراف: أد. أحمد مختار عمر.
- شارك في دراسة الأدب في الأقاليم (في مصر) في عدد من مؤتمرات الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- حصل على:
  - جائزة المقال الأدبي من الهيئة العامة لقصور الثقافة 2001م.
  - جائزة الباحثين من المجلس الأعلى للثقافة بمصر عن بحثه "الإبداع الأدبي والقيم الاجتماعية: المقولات المؤسسة في النقد العربي القديم والنقد الغربي 2001م.
  - جائزة أحمد بهاء الدين عن كتابه "الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة دليل القارئ العام" 2002م.
  - جائزة "المبدعون" من الإمارات عن بحثه "شعرية الإيقاع عند المعري" 2001م.
- صدر له:
  - "ممارسات نصية؛ تجارب مع الشعر الحديث. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط– 2001 م.

- "الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة . دليل القارئ العام". ميريت للنشر والمعلومات القاهرة، طـ1- 2003.
- السير نحو نقطة مفترضة: دراسات فى شعرية النص المعاصر. المجلس الأعلى للثقافة- الكتاب الأول طـ1 – 2003.

- له تحت الطبع:

- شعرية البناء في سقط الزند.





مختارات ميريت

هذا الكتاب

يهدف الكتاب إلى التعريف الموضوعي باتجاهات أدبية وفنية شملت غالبية الفنون والآداب والسلوك ونمط التفكير، وطبعت الأعمال الأدبية بنمطٍ خاصٍ وسمات مميزة.

وهنا لا نخلط بين المعرفة الموضوعية وبين الدعوة لاعتناق الأفكار وتبني المواقف أو التحفيز إليها. إنما نريد بياناً للصورة بما يسمح للقارئ باتخاذ موقف. إننا فقط نضيء له الفضاء ونساعده على اكتشافه، فإن راق له سكنه، وإن لم يَرُق مَضَى إلى فضاءٍ آخر، أو ربما أعاد تشكيل فضائه الخاص، وضَرَبَ فيه بخيامه، وهذا غاية المبتغى.

والصورة التى نرومها عن المواضيع التى نكتب فيها صورة تقدم القاسم المشترك الأعلى لسائر الكتابات فى هذا المجال قدر الممكن، متغاضين عن التفصيلات الدقيقة أو الخوض فى اختلاف وجهات النظر.

نحن نبتغى تقديم مدخل مبدئى للقارئ العام إلى الموضوعات التى نتحدث فيها، يستطيع بعدها الدخول إلى الكتابات المتخصصة دون أن يجد خلطاً أو تشويشاً.

الغلاف: أحمد اللباد

ميريت للنشر والمعلومات

جمعية أصدقاء أحمد بهاء الدين